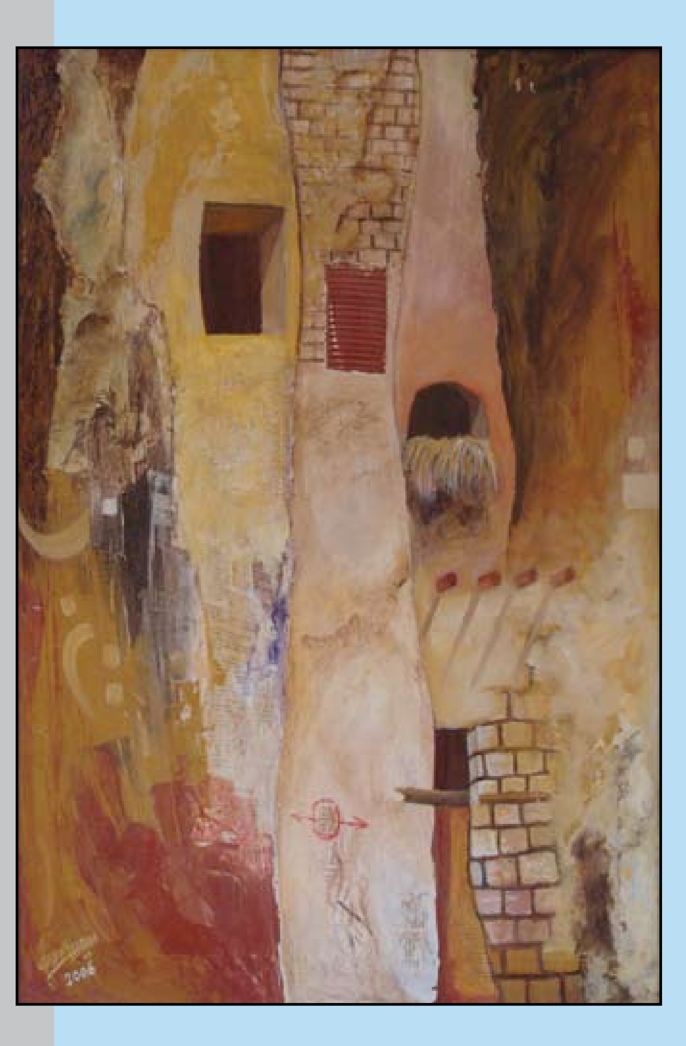
الجوبة



دراسات

صفاء خلف

عبدالدايم السلامي

قصص

إبراهيم الحميد، ضيف فهد

عبدالوهاب الملوح

شعر

عيد الحجيلي، جاسم عساكر

عائشة الحطاب، عائشة المؤدب

مواجهات مع

معاشي ذوقان العطية

ناصر محمود عطاالله

جمال نجيب التلاوي

ملف العدد: قصيدة النثر

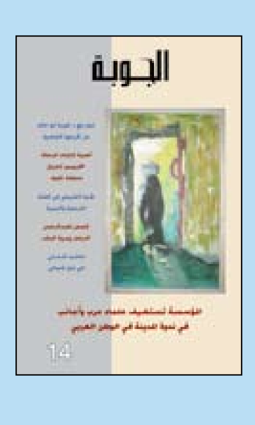
بمشاركة: محمد جميل أحمد، محمد الحرز

عبدالله السمطي، إبراهيم الكراوي

26

الجوبة - العدد ٢٦ - شتاء ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م

من إصدارات الجوبة





















إبل ترعى في ربيع الجوف شرقي مدينة سكاكا

وتظهر زهور الغر الأصفر والسليح البنفسجي



جانب من قلعة مارد بالجوف، يشرف على مدخل سوق دومة الجندل التاريخي



ملف ثقافي ربع سنوي
يصدر عن مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية

المشرف العام

إبراهيم الحميد

المراسلات

توجّه باسم المشرف العام

هاتف: ٦٢٤٥٩٩٢ (٤) (٩٦٦+)
فاكس: ٦٢٤٧٧٨٠ (٤) (٩٦٦+)
ص. ب ٤٥٨ سكاكا
الجــوف - المملكة العربية السعودية
aljoubah@gmail. com
www. aljoubah. com

ردمد ISSN 1319 - 2566
سعر النسخة ٨ ريالات
تطلب من الشركة الوطنية للتوزيع

العدد ٢٦
شتاء ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م



قواعد النشر

١ - أن تكون المادة أصيلة.
٢ - لم يسبق نشرها.
٣ - تراعي الجدية والموضوعية.
٤ - تخضع المواد للمراجعة والتحكيم قبل نشرها.
٥ - ترتيب المواد في العدد يخضع لاعتبارات فنية.
٦ - ترحب الجوبة بإسهامات المبدعين والباحثين والكتّاب، على أن تكون المادة باللغة العربية.

الجوبة من الأسماء التي كانت تطلق على منطقة الجوف سابقاً

النـاشــــر: مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية

أسسها الأمير عبدالرحمن بن أحمد السديري (أمير منطقة الجوف من ١٣٦٢/٩/٥هـ - ١٤١٠/٧/١هـ الموافق ١٩٤٣/٩/٤م - ١٩٩٠/١/٢٧م) بهدف إدارة وتمويل المكتبة العامة التي أنشأها عام ١٣٨٣هـ المعروفة باسم دار الجوف للعلوم. وتتضمن برامج المؤسسة نشر الدراسات والإبداعات الأدبية، ودعم البحوث والرسائل العلمية، وإصدار مجلة دورية، وجائزة الأمير عبدالرحمن السديري للتفوق العلمي، كما أنشأت روضة ومدارس الرحمانية الأهلية للبنين والبنات، وجامع الرحمانية.

الـمحتويـــــات



ملف العدد: قصيدة النثر - 6



ناصر الحسن - 51



قراءة في شعر ثاني الحميد - 73



معاشي ذوقان العطية، موسوعة جوفية تاريخية جغرافية اجتماعية - 85

الغلاف: لوحة زيتية للفنان التشكيلي الأستاذ/ سعيد العلاوي الذي يعتبر احد أبرز الفنانين السعوديين، أقام عشرات المعارض الشخصية وشارك في العديد من المعارض الدولية، وحصل على عدد من الجوائز المهمة، وتجربته الفنية ثرية و مؤثرة.

علـى هـامـش قـصـيـدة الـنـثـر

■ إبراهيم الحميد

قصيدة النثر، هذا الشكل الفني الذي بات يحتل مساحة كبيرة في النتاج الشعري العالمي، عامة، وفي المشهد الشعري العربي المعاصر، خاصة؛ يرى الكثيرون - ممن يعترضون على هذا المسمى - أنه يحمل تناقضا في بنيته، وهو مبني على قناعتهم التامة بأن القصيدة «وفقا للموروث الثقافي»، لا بد أن تؤلف على أوزان وإيقاعات، وأن النثر يخلو من ذلك كله. وقد احتدم الجدل والنقاش حول شرعية هذه القصيدة وهويتها، وتباينت الآراء وتضاربت حولها.. ما بين القبول والرفض، ما انعكس على الملتقيات والندوات والمحاضرات الثقافية والأدبية.

فهناك من يرى أن قصيدة النثر متمردة على كافة القوانين الكلاسيكية في نظم الشعر، وتستمد قوتها من الحداثة والمغايرة والتنافر، في محاولة لتغيير القوالب الشعرية الجامدة والجاهزة؛ بل إنها محاولة جادة لتجديد الشكل الشعري العربي، كما أضفت للمشهد الأدبي، جنسا أدبيا ينزع نحو التجدد والعصرنة والحداثة، جنساً مستقلاً متجرداً من طوق الصرامة والقيود، سيعزز - من دون شك - طريق الأدب، ويرفده بقوة التكثيف والتخييل والشفافية.

تذهب سوزان برنار إلى أنّ قصيدة النثر «قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلّور... خلق حرّ، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية».

ويقول أنسي الحاج - أحد أهم شعراء قصيدة النثر العربية - عن شروط قصيدة النثر: «لتكون قصيدة النثر قصيدة حقاً لا قطعة نثر فنية، أو محملة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجاز، والتوهج، والمجانية».

ويرى آخرون أن قصيدة النثر، جنس أدبي يستمد من الحداثة والثقافة أهم مقوماته، وهي ضرورة فرضت نفسها إزاء التطورات الحاصلة في المجتمعات، من أهم مبادئها الأساسية: الحصر، والإيجاز، وشدة التأثير، والوحدة العضوية. وفي المقابل.. يرى بعضهم أنها من الناحية الإبداعية، لا تشكل قطيعة مع القصيدة العمودية أو قصيدة الشعر الحر؛ ويعدونها خارجة عن القواعد العامة لحركة الشعر، بحجة عدم التزامها بأوزان الشعر المعروفة، إلا أن ما يؤكد عكس ذلك هو قول دي بوس: (إن هناك الكثير من

القصائد الجميلة بلا أبيات شعرية، كما أن هناك الكثير من الأبيات الشعرية التي تخلو من الشعر). وعلى الرغم من ذلك تبقى للقصيدة الموزونة تأثيراتها الجذابة والمدهشة.

لقد برزت قصيدة النثر وتطورت في الغرب، وعلى وجه الدقة في نهاية القرن التاسع عشر، إلا أن جذرها مستمد من الشرق؛ بل إن القارئ الفاحص، والذي يمتلك ذائقة شعرية يستطيع أن يستنتج أن قصيدة النثر قد ظهرت أول ما ظهرت في ملحمة جلجامش، التي كتبها السومريون في بلاد ما بين النهرين.

إنها جنس أدبي مستقل، بل ُعدَت نوعاً أدبياً حقيقياً، وإن لم تكن ملامحها واضحة حتى الآن، وقد استطاعت أخيراً أن تتحول من الهامش إلى المركز، بوصفها نوعاً من الكتابة الحرة، وهذا ما أكده الشاعر عز الدين المناصرة في أطروحته للدكتوراه والمعنونة بـ (الجنس المستقل)، إذ يرى أن قصيدة النثر نص مفتوح على أنواع سردية نثرية، وفيه درجات عالية عن النثرية، أي أنه كتابة حرة، ومن ثم فهو جنس مستقل، لأن من مميزات قصيدة النثر: الاستقلالية بجانب الإيجاز والوحدة الموضوعية.

ومن أجل أن تتطور قصيدة النثر وتستقل بذاتها كجنس أدبي معترف به، يجب أن تسعى إلى أن تكون ظاهرة فنية؛ ولن يكون لها ذلك، إلا إذا تمكنت بمقدرة كتابها من امتلاك أدواتها السليمة معرفيـاً ورؤيوياً؛ فالأدب - والشعر منه بشكل خاص - ليس طريقة خاصة في التعبير فحسب، وإنما هو طريقة خاصة في الرؤيا كذلك، وان التلاعب باللغة وحده لن يخلق قصيدة النثر ويدفعها إلى مستوى الشعرية، ما لم تنهض الرؤيا لتحرك ذلك النسيج اللغوي الخاص بتشكيلاته المتميزة، تحركه وتتحرك داخله.

وقصيدة النثر ليست - كما يعلن بعض الكتّاب - سهلة الكتابة، بل إنها صعبة، كونها قد تخلت عن الوزن، فكان لا بد من إحلال إيقاع داخلي محله؛ يعمل على شد بنية القصيدة نحو المركز، ولخلق علاقات حيوية بين مفاصل القصيدة، كي تترك أثرها الواضح على ذائقة المتلقي. ومن هنا، فإن كاتب قصيدة النثر يحتاج إلى دراية خاصة بهذا النوع من الجنس الأدبي.

وأرى أن التعريف الجامع المانع للشعر وهْم، ومن ثم ليس من حق أحد أن ينفي عن قصيدة النثر شعريتها مثلاً، لعدم وجود عنصر أو عنصرين من عناصر التعريف القديم للشعر فيها. وخصائص الشعرية يمكن أن تتجلى في كل خطاب أدبي فني.. لكن تجليها سيكون ضمن نوع الخطاب.

ومن هذا المنطلق، ارتأت الجوبة الثقافية تخصيص ملف خاص بقصيدة النثر يتناول فيه نخبة من الكتاب في داخل المملكة وخارجها حديثاً جديداً عنها من زوايا مختلفة، ضمن مقاربات حاول كُتابها البحث عن قراءات جديدة في هذا الصدد.

قصيدة النثر

منذ ترجمة كتاب الناقدة الفرنسية سوزان برنار عن قصيدة النثر، عبر جماعة مجلة شعر البيروتية في ستينيات القرن الماضي، دار سجال عريض حيال شعرية قصيدة النثر وشرعيتها، وما يزال.

في هذا السجال.. تم تسجيل الكثير من المواقف والآراء بأسلوب لم يخل من جدلٍ دار أغلبه خارج معنى الشعر؛ وبالأحرى.. فإن الصراع حول الأشكال الشعرية الذي جرى في ذاك النقاش، لم يكن ليكون بمثل هذه الحدة والشراسة، لو توافرت بنيات معرفية موضوعية، لثقافة تنطوي على معناها، وتحدق في صورتها؛ بحيث تكون قادرة من خلال تلك الصورة على فرز حيثياتها، عبر آليات منتجة للأسس المعرفية الحاضنة للإبداع؛ أي أنه تم تعويم سجال عريض حيال قصيدة النثر، اختلطت فيه الأسباب الثقافية بالإبداع، وبصورة بلغ فيها التشويش مبلغا انعكس في سيل من النماذج الفجة والفطيرة، لنصوص استسهل الكثيرون كتابتها كنماذج لقصيدة النثر، فيما هي في الواقع ظلت تعبر باستمرار عن المأزق الثقافي.

وعبر التباس الثقافي بالإبداع في السجال الذي دار حول قصيدة النثر، أصبح الفرز من الصعوبة بمكان، للمتلقي البسيط بين النماذج التي هي بالفعل دلالة مكثفة على شعرية قصيدة النثر وشرعيتها.. كما في نصوص الماغوط، وسركون بولص، وأنسي الحاج، وعباس بيضون، ووديع سعادة وغيرهم؛ وبين النصوص التي تمارس فراغا وتجويفا في اللغة دون أن تتوافر على كيمياء المعنى في قصيدة النثر، بحيث يمكننا القول إن أكثر من ٩٠٪ مما ينشر كنماذج على قصيدة النثر في الصحافة العربية، إنما هو تعويم لتلك المجانية والفجاجة، دون أي مقاربة حقيقية لإنتاج المعنى والإبداع.

ونتيجة لهذا الالتباس الذي غلبت عليه فوضى الكتابة المعبرة عن المأزق الثقافي، ما يزال هذا السجال العقيم يدور في الفراغ.

وعلى الرغم من أن السجال النقدي المعرفي حول قصيدة النثر حسم شعرية هذه

القصيدة وشرعيتها مرة وإلى الأبد، إلا أن تجليات المأزق الثقافي الذي تكمن أسبابه في أمكنة أخرى خارج ساحة الإبداع، هي الأكثر تشويشا في إعادة التشكيك حيال الكتابات الغالبة لقصيدة النثر؛ ذلك أن الإشكال الحقيقي لأزمة السجال حولها يندرج فيما هو ثقافي؛ أي في الحالة البائسة للواقع الثقافي. ولهذا تنعكس هذه الحال أيضا على ما يكتب من النماذج الرديئة جدا، كما هو معروف وشائع.

وهكذا، نجد أن الخلط بين ما هو ثقافي له أسبابه الموضوعية، وبين ما هو إبداعي له أسبابه الذاتية، هو الذي يعوم صراع الأشكال الشعرية في السجال الذي يدور بين معسكرات كل واحد منها، يتوهم أنه يكتب الشعر، ويفترض شكلا معينا له، مخالفا بذلك طبيعة الشعر نفسها التي تسبق الشكل ابتداء.. وتتمرد عليه.

في هذا الملف الذي أعددناه، حديث جديد عن قصيدة النثر من زوايا مختلفة، ضمن مقاربات حاول كُتابها البحث عن قراءات جديدة في هذا الصدد.

قصيدة النثر: شعرية النمط وإشكالية المأزق الثقافي

■ محمد جميل أحمد*



إذا كان التأويل الكلاسيكي للشعر يندرج في التعريف بأنه: الكلام الموزون المقفى.. الخ، فهذا - بطبيعة الحال - تعريف لا يمكن أن يتوافر على تحديد طبيعة الشعر، ففضلا عن خروج قصيدة التفعيلة والنثر عن هذا التعريف، سنجده يُدخل المنظومات في مسمى الشعر، بحسب توافرها على الوزن والقافية كمنظومة السلم للأخضري في المنطق مثلًا.

والحال.. إن هناك الكثير من العناصر من خارج الوزن والقافية، هي من صميم الشعر؛ كالصور والعاطفة والإيحاء والتجربة والتخييل والتكثيف والإزاحة والتقطيع وما إلى ذلك.. لكننا سنجد أيضا أن العناصر الآنفة الذكر، يمكن أن تندرج في مقطوعة نثرية بخلاف الوزن والقافية. ولهذا، يستحيل تعريف الشعر تعريفا جامعا مانعا؛ وعليه، فإن مفهوم الشعرية الذي يدرج الوزن والقافية ضمن الموسيقى، إضافة إلى تلك العناصر الآنفة الذكر، ربما هو الضابط الأقرب إلى تأويل الشعر؛ فالشعرية هي سلطة تأثير كلمات تأخذ فاعليتها من طريقة تركيب الشاعر لها بأسلوب يكثف تلك العناصر، بحيث يستخدم النص علاقات الكلمات والأشياء، وفقا للعالم الداخلي للشاعر.. عالم التجربة، وهو عالم لا يمكن أن تطرد فيه علاقات اللغة والأشياء، كما هي في العالم الخارجي. واللغة القاموسية، وهي عملية مركبة تستند أصلا إلى موهبة الشاعر وثقافته؛ فالشعرية هي في الأصل حالة شعورية تقوم في نفس الشاعر قبل أن تكون تعبيرا..

ضمن هذا التأويل المركب لمعنى الشعرية، تجاوز النقاد المحدثون المفهوم الكلاسيكي

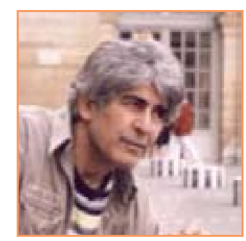
لتعريف الشعر، دون أن يهدروا عناصره المذكورة، ودشنوا شرعية قصيدة النثر وشعريتها في الوقت نفسه.

ففي قصيدة النثر الحقيقية (وللأسف ٩٠٪ من قصائد النثر العربية هي همهمات لغوية) لا ينشأ الإشكال عبر نماذجها الباذخة، كما في قصيدة الماغوط وسركون بولص ووديع سعادة وعباس بيضون وغيرهم، وإنما ينشأ الإشكال من بعض الالتباسات التي صاحبت قصيدة النثر. وهذه الالتباسات لا تلغي بالضرورة شرعية قصيدة النثر، ذلك أن الشكل المجاني لتقنية قصيدة النثر هو الذي أغرى كل من هب ودب بكتابتها؛ ما ترك انطباعا لدى القارئ بخلوها من الشعر. لكن قراءة نصوص للماغوط وأنسي الحاج وسركون مثلا، تدل بوضوح على شرعية قصيدة النثر وشعريتها؛ ولذلك، فإن هذا الالتباس هو تحديدا ما يستدعي فك الارتباط بين الجدوى الشعرية والشرعية لقصيدة النثر، وبين المأزق الثقافي، الذي تكمن أسبابه خارج تلك الشرعية والشعرية المكرسة نقديا وموضوعيا لقصيدة النثر.

وبعبارة أخرى، فإن المأزق الثقافي، يكمن في انحطاط حال المعرفة ووسائطها في واقعنا الثقافي: الجامعات، التأليف، الجهل بتاريخ الشعر، وضعف المعرفة اللغوية والاستلاب.. وغير ذلك من الأسباب التي تصب في ضعف الثقافة العربية المعاصرة.

ولهذا، ربما كان مفهوم الشعرية هو الأقرب إلى اكتشاف حيثيات شعرية قصيدة النثر.

فحين نقول الشعرية، نقصد العناصر التي يتكون من مجموع تفاعلاتها في سياق من



سركون بولص

المعاني والكلمات خطاب/ نص شعري، ذو سلطة شعورية، بحيث يترك ظنا غالبا في وعي المتلقي في أن ما يقرأه أو يسمعه هو شعر فحسب. في هذا المعنى سنجد أن سلطة التأثير هذه -أي الشعرية - يمكن أن تكون غائبة حتى في نص موزون مقفى، بحيث لا يوحي بتجربة.. ولا يُخلف تأثيرا.

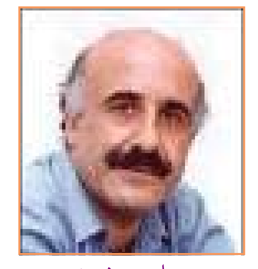
وحين يكون النص الشعري خطابا، فهو بالقطع سينطوي على السرد والحوار والتخييل.. وما إلى ذلك من عناصر الشعرية، لكن ليس لمجرد كونه ينطوي على نفس سردي أو حواري يعني أنه ليس شعرا، فشعريته بالقطع تتكون من عناصر يدخل فيها السرد والحوار وغير ذلك.. لكنه يظل نصا شعريا حتى في الشعر الكلاسيكي المقفى سنجد تلك العناصر؛ فمن حيث مفهوم الخطاب في أي نص، تتكون خصائص فنية متعددة، مع احتفاظ ذلك الخطاب بنوعه الخاص.

التعريف الجامع المانع للشعر وهم؛ ومن ثم ليس من حق أحد أن ينفي عن قصيدة النثر شعريتها مثلا لعدم وجود عنصر أو عنصرين من عناصر التعريف القديم للشعر. وخصائص الشعرية يمكن أن تتجلى في كل خطاب أدبي فني.. لكن تجليها سيكون ضمن نوع الخطاب. فالسرد مثلا حين يكون ضمن تقنيات النص الشعري، يأتي كتقنية مجزوءة من خلال السياق، ولا يأخذ صفاته الفنية الكاملة كما في الرواية أو القصة مثلا: (الحبكة، أو البداية، أو الذروة، أو النهاية.. الخ)، وإنما يأتي كتقنية محكومة بالسياق، ومجزوءة بحسب علاقتها بعناصر الشعرية الأخرى..

والتكثيف مثلا هو في الأساس خاصية شعرية

أولى، لأن النص الشعري عادة هو نص قصير مهما كان طوله، وهو تعبير شعوري يستخدم صفة التكثيف كطاقة تضغط المعاني ودلالاتها في كلمات قليلة تكتسب وهجها من ذلك التكثيف؛ وهنا تكمن إحدى خصائص الشعر الكبرى وهي: قابليته للقراءة المتكررة، وبصورة متجددة مرة واحدة وإلى الأبد؛ وهذه الخاصية تفضي إلى خاصية أخرى تحيل على أن مصدر الغموض الأزلي للشعر - أي تلك الحالة التي يغيب فيها الشاعر عن العالم والزمن - لا يمكن أن تنتج بقوتها تلك من دون الشعر، ووحيها هو الذي يجعل من الشعر طاقة شعورية خالدة؛ لأن قابلية تجدد تلك السلطة التأثيرية للشعرية في النص الشعري، هي قابلية تعيد إنتاج نفسها، كلما وقعت حالة القراءة للنص من طرف المتلقي، سواء في زمن إنتاج النص أو في زمن آخر.


أدونيس


عباس بيضون

وبكلمات أخرى.. فإن الشعرية جنس لخاصية الشعر، تضمر تحتها أنواعا متعددة من الخصائص، يفضي اجتماعها في النص إلى غلبة الظن في إحساس القارئ، بأن ما يقرأه هو شعر وليس قصة مثلا، وإن انطوى النص الشعري على خاصية مجزوءة للسرد ضمن خصائصه. وقوة الإحساس في تعبير النص؛ تلك القوة التي تضمرها الشعرية هي ما يجعل نصا بعينه شعراً. الأمر هنا يحيل على أن تعريف الشعر إنما هو كتعريف الروح تماما، بالسلب أو الإيجاب: جميع الناس يعرفون أن الجثة ليست روحا، ويعرفون أن الروح حياة دون إدراك كنهها على نحو محدد، لكنهم في الوقت نفسه يعرفون أيضا أن الحياة ليست جثة.

إن الغموض الأزلي هو تلك الحالة التي يغيب فيها الشاعر عن الزمن والعالم.. لا يمكن أن تنتج بقوتها تلك غير الشعر.

كل الفنون تنطوي في مصادرها الأولى على ذلك الغموض والإيحاء، كالقصة والموسيقى والتشكيل.. إلخ، ولكن بمستويات مختلفة، لكننا في حالة الشعرية، سنقف على دلالتها أيضا كحالة إنسانية شرطية في حياة الشاعر وسلوكه، قبل أن تكون تعبيرا. كما أن الفنون الأخرى في حالاتها الكلاسيكية تظل باستمرار مصدرا للمتعة المتجددة، لكن ليس بمستوى الشعر. فبإمكان القارئ أن يقرأ النص الشعري مرات عديدة ومتجددة، أكثر من إعادته لقراءة رواية كلاسيكية، أو قصة جميلة جدا مثل (مائة عام من العزلة)، ولكنه في أكثر الأحوال سيقرأها مرتين أو ثلاث مرات، بخلاف النص الشعري، لأن الطاقة التي تمنح الشعر قابلية القراءة المتكررة دائما.. هي الشعرية الكاملة بخصائصها الكاملة أيضا.

صحيح أن أدونيس وأعضاء مجلة شعر، ترجموا هذا الشكل عن الناقدة الفرنسية سوزان برنار بهذا الاسم الملتبس: (قصيدة النثر)، لكن شيوع الخطأ يشفع له ذلك الالتباس، ولا يرفع عنها الطبيعة الشعرية. وإذا كانت اليوم هناك بالفعل سلطة أيدلوجية لقصيدة النثر تقصي كتابة التفعيلة والكتابة الكلاسيكية العمودية للشعر، خصوصا في الصفحات الثقافية في الصحافة العربية؛ فإن هذا خطأ لا يبرره أي تأويل نقدي. إذ أن الأشكال الشعرية تتجاور، ولا تنقض بعضها

بعضا، لسبب بسيط هو أن استدارة اللغة تمنع أي تقنية شعرية جديدة؛ بمعنى أنه لا يتصور أن ينتقل الشعر إلى تقنية أخرى بعد قصيدة النثر، فاللغة من حيث الشكل لا تقبل سوى هذه الأشكال الثلاثة، وأي تقنية أخرى ستعود إلى القافية مرة أخرى. ولهذا، فإن الالتباسات التي تنشأ على هامش قصيدة النثر ترتبط بأزمة الواقع الثقافي العربي، وعلاقاته المأزومة بالتراث والحداثة معا؛ ذلك أن المحنة المزمنة في هذا الواقع، هي في أننا نقرأ التراث برؤية مجتزأة للحداثة، ونقرأ الحداثة برؤية مجتزأة للتراث.

وإذا كان من غير المقبول نسبة أزمة قصيدة إلى نماذجها السيئة والمأزومة، كسبيل إلى الطعن في جدوى شعريتها وشرعيتها؛ فإن إدراج الغث الوافر من همهمات قصيدة النثر التي يمارس بها كثير من أدعيائها فراغا وتهويشا في اللغة، ضمن الثمين النادر كنصوص الماغوط وسركون ووديع سعادة وعباس بيضون، يهدر قيمة المعنى العميق لقصيدة النثر. وسنحاول توضيح ذلك بأن التمثل الجمالي لنصوص سركون والماغوط مثلا، هو فرع عن قضية الاعتراف بقصيدة النثر جماليا؛ أي من حيث شرعيتها كنص شعري؛ فاستحضار المنطق الجمالي لقصيدة النثر هو الذي يسمح بتذوق تلك النصوص كنماذج شعرية عميقة.

وهنا، سنجد أنفسنا مرة أخرى أمام مفهوم الشعرية كتعريف مركب للعناصر التي تنتج الشعر في نفس الشاعر، وهي عناصر تكمن وراء إدراك المعنى الدراماتيكي لسلوك الشاعر في الحياة، فشاعرية الشاعر في سلوكه أمر معروف من حيث عدد الصفات التي تتلبسه؛ كالإحساس، والرهافة، والعزلة، والاغتراب، والخفة، والغرائبية، والتردد، والتمثل الأقصى في خياراته، والمثالية، والنمذجة، وتقلب المزاج، والانفعال السريع، والحدة وغير ذلك؛ بمعنى أن النص الشعري حين ينفصل عن الشعرية لا يمكن أن يكون شعرا حقيقيا، وصاحبه لا يلبث أن يفارق كتابته مهما ادعى ذلك، على عكس الشاعر الذي لا يستطيع أن يفارق الشعر، حتى لو أراد ذلك. وبالطبع، فإن هذه الشعرية ليست على مستويات واحدة بين الشعراء ولا ملابساتها التي تتعالق مع حيثيات معقدة لفردية الشاعر وتاريخه الشخصي وظروف حياته.. وغير ذلك.

كما أن الضابط من ذوبان قصيدة النثر في الكتابة النثرية (النثر الفني) هو الإيقاع الداخلي لوحدات المعنى، والتناغم الإيقاعي لحركة الحروف، والتكثيف، والموسيقى الباطنية لبنية النص الكاملة، ووحدة التجربة الشعورية ضمن تقنيات أخرى.

ولهذا، فإن الشعرية بعناصرها التي ذكرتها تتجاوز التعريف الكلاسيكي للشعر، ويمكن استقراء عناصرها في نماذج قصيدة النثر الممتازة.. كقصائد سركون مثلا، وهو ما سنتطرق له عبر تحليل سريع في مقطوعة شعرية لسركون، هذه المقطوعة جزء من قصيدة بعنوان:

(محاولة للوصول إلى بيروت عن طريق البحر) من ديوانه: (الوصول إلى مدينة أين)، وهناك ارتباط وثيق بين عنوان النص، ومادته، وموقف الشاعر.. وهذا على عكس النصوص الكلاسيكية الأولى للشعر العربي، إذ أن العنوان لا يكاد يكون موجودا.

سنجد في هذه المقطوعة العديد من عناصر الشعرية؛ كالمفارقة، والترميز، والتدوير، والصورة، والتشخيص، والرؤية، والتكثيف؛ وكل

تلك العناصر تأتي ضمن علاقات داخلية تأخذ دلالاتها من خضوعها لمنطق النص، وتجربة الشاعر.

يبدأ الشاعر نصه متوجها بالحديث إلى بيروت سنوات الحرب الأهلية، حيث كان يقيم في قبرص، قائلا:

(ذات مساء بعيد

بينما أُهـرّبُ نافورةً بين الخرائب

أو أرشو ليلة بقصيدة رديئة

تنزفين أنتِ

في خنادق الهدنة الباردة

بجباهك الألف

أردت أن أفرش طريقا بسجادة من أنفاسي

إلى حيث ما زلت واقفة

متراسك هيكل حمامة

وجهك جنة جريحة

أردت أن أحترق بين يديك قليلا:

لا مكان يحلم بوصولي

والحياة

طريدتي الخائفة

عندما تفتح عينيها

تستعد كل لحظة للولادة)

وهنا، سنجد أن منطق السياق الذي تخلقه الشعرية بين عناصر النص هو المعنى الجمالي للمقطوعة؛ فنسيجها يحيل إلى جملة من التأويلات الجمالية، لا تعبر بشعريتها تلك، إلا من خلال علاقاتها داخل النص؛ فما بين معنى الخوف والرغبة، من على البعد في نفس الشاعر تصطرع نقائض الحياة: رغبة الفداء بأن يكون الشاعر قربانا لبيروت (أردت أن أحترق بين يديك قليلا)، ورغبة العشق للحياة حتى الثمالة: (والحياة طريدتي الخائفة عندما تفتح عينيها تستعد كل لحظة للولادة)، فهو يريد أن يعود لبيروت الواقفة.. ليحترق معها، بشعور يتردد بين أقصى الخوف على الحياة، فروحه التي تتقمص حياة الطريدة الخائفة، تستعد لكل ولادة جديدة حينما تتوهم الموت عند إغماض عينها؛ يريدها في الوقت نفسه أن تكون قربانا وفداء لبيروت، وهو إحساس يخلق مفارقة درامية ظاهرة، لكننا سنجد هذا التأويل بصورة أخرى في تعبير الشاعر حين قال: (أردت أن أفرش طريقا بسجادة من أنفاسي)؛ فهو يعني أن نهاية الطريق هي نهاية الحياة أيضا؛ لأن نهاية الأنفاس هي الموت. كما أن أنفاس الشاعر التي توازي نزيف بيروت، تستعير سيولة الحياة التي تضيع هباء، وسنجد كذلك أن علاقات السياق داخل النص هي التي تضيء العلامات الشعرية فيه، وفي وصف الشاعر لبيروت: (متراسك هيكل حمامة)، ما يكشف عن الرؤية الرمزية النبيلة للشاعر؛ فحين يكون متراس بيروت هيكل حمامة، ستتجدد المفارقة الرمزية بقوة، وتكشف عن رغبة الشاعر في أن يكون قربانا لبيروت مع حبه الأوقيانوسي للحياة، فمتراس الحمامة لا يقوى على آلة الحرب التي تحرق بيروت المسالمة الهشة الوديعة. وهنا، سنجد رؤية الشاعر؛ أي موقفه في أن يحترق معها لا أن يدافع عنها، وفي قول الشاعر: (وجهك جنة جريحة).. سنجد تأويلا آخر لحيثيات الرغبة في الفداء؛ فالجنة عادة مكان ينطوي على معنى العيش السعيد، لكنه هنا مكان للجرح أيضا، والشاعر يماهي بين تشرده في العالم: (لا مكان يحلم بوصولي)، وبين المكان الجريح والمحترق الوحيد الذي آواه.

وحين يعبر الشاعر عن حبه للحياة من خلال صورة حية، صورة الطريدة الخائفة التي تتوقع

الموت حين تغمض عينيها من شدة الخوف؛ فهو يكثف المعنى الذي أراد أن يعبر عنه تكثيفا يجسد المفارقة في الرغبة والخوف معا، لكن أيضا في قوله (وجهك جنة جريحة)، ما يشي بإيقاع موسيقي للحرف، لا يأتي معزولا أو خارجا عن شعرية المعنى.

مع كل ذلك، فإن النص يضمر تفردا لجهة العالم الذي يخلقه الشاعر.. عبر الصور والتكثيف والترميز والرؤيا، فهو نسغ تحيله التجربة الشعورية إلى بنية تمتلك نسيجا جماليا محكما، وسنجد مستويات عديدة من الإحالات التي تربط بين المعاني والكلمات في النسق الداخلي للنص، وهي بالطبع مستويات قابلة لقراءات تأويلية عديدة، يسمح بها غنى النص ورؤيته المركبة.

على هذا النحو تنطوي الشعرية بمواصفاتها تلك على ما يسمى بتيمة التفاصيل واليومي والعادي، لا شعرية النمذجة والاحتذاء (كنمذجة نعي الأطلال) مثلا.

فتركيب العالم الشعري هنا يشف عن الحياة، ويقترب منها، ويتشكل على صورتها، بحيث تكون الشعرية هي الزجاج الذي يمنع من أن تكون الكتابة الشعرية تقريرا، أو تصويرا فوتوغرافيا للحياة، وبحيث يرتطم به كل مُدَّعٍ للشعرية لا يملك أدواتها.

ومع ذلك.. فإن هذا التحليل السريع لمقطوعة سركون، لا ينطوي على كل خصائص الشعرية، وإنما هو استقراء لبعض خصائصها في النص ضمن قراءة معينة؛ فالنص الشعري بطبيعته يحمل مستويات مشككة من دوال المعاني والقراءات السياقية، تلك التي تمنحه قابلية التجدد الأبدي في كل قراءة جديدة.

الحداثة: من تاريخ المصطلح إلى تاريخ القصيدة الحديثة

محمد الحرز**



تقدم هذه الورقة جملة من الأفكار يمكن حصرها في توجهين؛ أولهما التركيز على الشروط التاريخية، بوصفها تلك العوامل التي فسرت نوعا ما العلاقة الجدلية القائمة بين تاريخ الأفكار، من جهة، والتطورات الاجتماعية والثقافية والأدبية في سياق التحولات الكبرى التي تمر بها الحضارة الإنسانية، من جهة أخرى؛ إذ ما ينتج عن هذه العلاقة هو بالتحديد ما نسميه ثمرة نشوء النوع الأدبي، وتغلبه على ما عداه من الأنواع، حسب ما يراه جون كوهن في هذا الإطار. أما ثانيهما، فإنه ينحو نحو التركيز على قصيدة النثر؛ لأنه في نظر الباحث هو التجلي الأكثر وضوحا في تلك العلاقة الجدلية القائمة بين تاريخ الأفكار وتلك التطورات.

(١)

مصطلح الحداثة شيء، والشعر العربي المعاصر شيء آخر. ولا يمكن إضافة الأول إلى الثاني بمعزل عن الشرط التاريخي، والسياقات الثقافية والاجتماعية والدينية والسياسية التي نشأ من خلالها هذا المصطلح، وأدى به من ثم إلى ما يشبه حجر الفلاسفة الذي ذاع صيته، وكثر الحديث حول وجوده دون أن يتعرف عليه أحد.

لذلك ينبغي في هذه الحالة أن يدور الحديث حول محورين اثنين؛ لأنهما يشكلان المرجعية التاريخية الطبيعية التي تؤسس القاعدة التي تنهض عليها تلك السياقات.

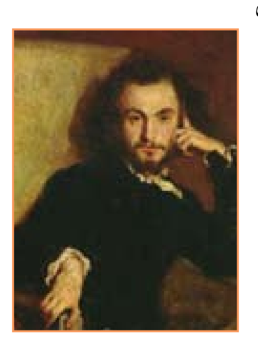
يرتكز أولهما على مفهوم الحداثة، بوصفه مفهوما غربي المنشأ والتطور، وكذلك الأثر الفاعل على الحضارة الحديثة؛ أما المحور الآخر.. فهو يوجد بوصفه مفهوما يجسد – بصورة أو بأخرى – وعي النخبة العربية المثقفة، بوصفه وعيا يعكس عمق المأزق الذي وجد نفسه فيه أمام نفسه ومجتمعه، وكذلك تراثه، وأمام الحياة والواقع، وذلك إبان الانتكاسات والهزائم التي مني بها المجتمع العربي من جهة، والمد الفكري والفلسفي والأدبي والعسكري الذي جاء من الغرب من جهة أخرى. وما بين هذين المحورين، سنكتشف أن القصيدة العربية منذ مطلع القرن العشرين سوف تدخل في خط الصدمة الحضارية التي خلخلت جميع القيم والمفاهيم في الثقافة العربية الإسلامية، منذ عصر النهضة وما تلاها من مشاريع تنويرية وتقدمية، لم يستطع الفكر ولا الأدب التواصل معها، رغم الاجتهادات التي حاولت التأسيس لذلك.

وفيما يخص المحور الأول، ينبغي أن نشير أولا إلى أن جوهر الحداثة الغربية هو نقد الأبدية من جهة، ونقد اللاهوت المسيحي، من جهة أخرى، رغم عدم مشروعية الفصل بينهما إلا إجرائيا. ولكن.. ما معنى ذلك؟ يكمن معناه في كون أوروبا وجدت نفسها منذ أواخر القرن السادس عشر، في نهضة حضارية شاملة، طالت جميع ميادين الحياة المادية والروحية والفنية على السواء. وقد توّجت هذه النهضة بثلاث ثورات مؤثرة: الإنجليزية، والفرنسية، والبلشفية؛ ثم جرت بعدئذ محاولة من طرف الفكر الغربي للبحث عن مرجعية تاريخية، يعيد من خلالها وصل حضارته بالماضي؛ وعليه، فقد كانت نظرية الأصول اليونانية الإغريقية للحضارة الغربية قد تأسست وانتشرت وطغت على الدراسات الفكرية والفلسفية. وإذا كانت هذه النظرية ظلت مهيمنة على الخطاب الغربي حتى خمسينيات القرن المنصرم، بسبب النظرة المركزية التي سيطرت على التفكير الأوروبي؛ فإن مصطلح الحداثة من جانب أخر ظل مرتبكا ومتناقضا لا يحيل إلى معنى محدد، إذ تضاربت آراء النقاد والمفكرين والباحثين حول الطبيعة الدلالية لهذا المصطلح؛ فبعضهم حصره في أدب القرن العشرين، وآخرون جعلوه رديفا للحركة الرومانسية في القرن التاسع عشر، وغيرهم ركّبه عنوانا للحضارة الغربية برمتها، وهناك من قال: بدأت الحداثة من حيث انتهت الحركة الرومانسية، وهكذا..

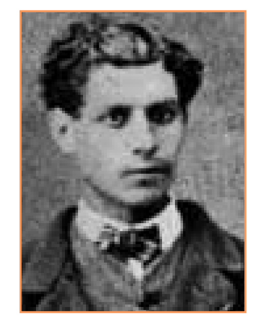
ولكن في دراسته القيمة حول الأدب الغربي، سعى الشاعر اكتافيو باث للإمساك بعمق التحولات الفكرية والأدبية التي طالت التاريخ الأوروبي، ولم ينزلق إلى الحديث عن إشكاليات التسمية، وإنما استعاض بدلا عنها بمقولة الجوهر: نقد الأبدية واللاهوت المسيحي. هذا السعي سيفضي بباث عن حق بالتعرف على المكونات الرئيسة التي لم تغير الأدب الأوروبي فقط، وإنما الأدب العالمي بطريقة أو بأخرى، بما فيها الأدب العربي بطبيعة الحال. إن نزع القداسة عن الدين المسيحي، ومن ثم تحويله إلى حدوده الدنيا، أثّر بصورة أو بأخرى على الأدب الغربي؛ إذ كان المعول النقدي الغربي

يكسر الزمن المسيحي الدائري المغطى بالقداسة، ليجد الإنسان الغربي نفسه أمام زمن حداثي خال من التقديس، ومعرى أمام عقلانية محضة. ومن ثم أصبح هذا الزمن الجديد، بوطأته الثقيلة على الإنسان الغربي في الدرجة الأولى، هو الحس المأساوي والتراجيدي الذي طبع نتاج الأدب الغربي، سواء في الرواية والشعر، أو المسرح والفن والسينما. وهذا ما نجده في التربية العاطفية لفلوبير، والبحث عن الزمن الضائع لبروست، ورسومات براك، وشعر فرنسيس بونج، وكامو في روايته الغريبة.. إلخ. لكن اللاهوت المسيحي من جهة أخرى، انتقم لنفسه من الحضارة الغربية (كلمة انتقم هنا ينبغي أن تفهم مجازيا وليس حرفيا) وذلك عن طريق الشعر. فكيف تم ذلك؟

في منتصف القرن التاسع عشر، زمن بودلير ورامبو ومالارميه ولوتريامون، الذين يسميهم الشاعر فرلين «الشعراء المنحطين». هؤلاء الشعراء أسسوا نظرتهم إلى الشعر بوصفه الحياة السرية الصافية، أو المجهول المطلق الذي ينبغي الكشف عنه خلف الحياة الظاهرية؛ لذلك دعوا - للوصول إلى هذه الحالة - إلى خلط الحواس وتشويشها واختلالها، وأن يصبح



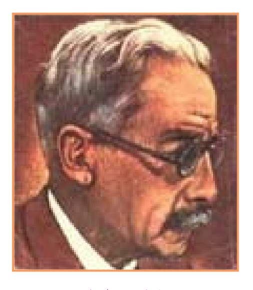
بودلير



لوتريامون



طه حسين



خليل مطران

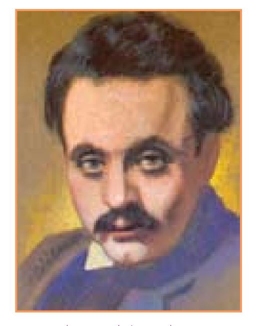
الشاعر رائيا. ولا يمكن من خلال هذه الدعوة، الشك مطلقا بمدى صلة هذه النظرة إلى الشعور بالحركات السرية الصوفية المسيحية اليهودية، التي انتشرت في أوروبا قبل أن تُصفى جميعا من طرف المجمع الكنسي في روما، بوصفها حركات وثنية تعادي المسيح. لذلك، ما يمكن تسميته بالشعر الحديث أو الأدب الغربي ليس في عمقه سوى الانقلاب الروحي ضد ما خلفته الحضارة الغربية على مجتمعها من أزمات كبرى في الحياة. وهنا تكمن المفارقة الكبرى: الأدب الحديث هو في العمق منه ضد التسمية نفسها، وتجاوز هذه التسمية إلى شيء آخر، هو الرهان الذي يسعى إليه الأدب الحديث على اختلاف توجهاته. إذاً، على خلفية هذا المحور.. سننتقل إلى المحور الثاني الذي يركز بدرجة كبيرة على المحطات التي كان فيها الشعر العربي في إطار التجديد. إن هزيمة الجيوش العربية عام ١٩٤٨م، لها انعكاساتها في وعي النخب العربية المثقفة سياسيا وثقافيا وأدبيا. ولكن ما قبل هذا التاريخ، ومنذ مطلع القرن العشرين.. لم يكن أصحاب الدعوات إلى التجديد مأزومين بالثنائية الاستقطابية

«شرق - غرب»، وتداعياتها على تفكير النخبة العربية؛ فقد كان أبرز مثقفي مصر، يدعون إلى تجديد الشعر العربي في مسألة الاستهلال والبلاغة الصورية، والتحرر حتى من القافية، نجد صدى ذلك في كتابات العقاد والمازني وطه حسين، إلا أن هذه الدعوات ظلت حبيسة التنظير أكثر من تحويلها إلى التطبيق، وقد أحال بعض النقاد هذه الحالة إلى عدم كون هؤلاء على اتصال بحركات التجديد في أمريكا أو فرنسا وانجلترا، كما هو الحال عند خليل مطران وزكي أبو شادي اللذين كانا أكثر جرأة في دعوتهما الصريحة في تجديد الشعر. لكن يُغفل هذا السبب مدى الصلة القوية بين الناقد الغربي «وليم هازلت»، وبين العقاد الذي تأثر كثيرا بـ «هازلت».. وكان هذا الأخير منخرطا في مسائل التجديد في الأدب الغربي، ولكني أعتقد أن هناك أسبابا أخرى دعت هؤلاء لأن يكونوا أكثر حذرا في إطلاق دعوات التجديد، لسنا هنا بصدد تفصيلها.

أما الضفة الأخرى التي دعت صراحة إلى التجديد تحت وطأة التأثير الغربي، فهي شعراء المهجر، وكان أبرزهم - على العموم - أمين الريحاني، وجبران خليل جبران. فقد دعا الريحاني إلى نبذ التقاليد الشعرية في التراث، والتوجه إلى مضامين شعرية أكثر إنسانية ومعاصرة، والتخلص كذلك من الوزن والقافية.. وهو أول من أطلق مصطلح «الشعر المنثور». ولم تكن كتابات جبران سوى التطبيق العملي لمثل



عباس محمود العقاد



جبران خليل جبران

هذه الدعوات «الأجنحة المتكسرة، العواصف، النبي» ألم يقل «لكم لغتكم ولي لغتي».

أما مرحلة ما بعد تاريخ ١٩٤٨م، فهي مختلفة تماما، سواء على مستوى تبني الأفكار.. أو انتشار التيارات الفكرية المتناقضة، أو الحالة الاجتماعية العربية، تحت نير الاستعمار ومحاربته. هذا هو المشهد الذي يقوم على خلفية المشاريع التي سعت فعليا إلى تجديد الأدب العربي وعلى رأسه الشعر.

(٢)

على الرغم من ارتباك المصطلح الذي طال التسمية عند الجيل المؤسس للحداثة، إلاّ أن قصيدة النثر تعبر في العمق عن الوعي الشقي بمأساة التناقضات والمفارقات، التي تجعل من الإنسان عاريا.. ووحيدا في صحراء الحياة؛ وهو قدر تماثلي يصيب الإنسان في أي جزء من هذا العالم. ألم يعبر بودلير عن تلك النزعة حينما قال: إنه شعر منذ طفولته بشيئين في آن واحد، هما سحر الحياة وكراهيتها. هذا المنزع هو السمة التي حكمت تطور الشعر عند الشعراء بصفة عامة، في جميع مراحل نموه عبر التاريخ، وأعطته صفة الحركة والديمومة.

لكنّ بعض الخصوصية التي تكمن في قصيدة النثر، ليس في مفهوم التجريب الذي تحول إلى فخ إيديولوجي يغذي الالتباس بين شكل القصيدة التي نكتبها، من جهة، وبين موقفنا ورؤيتنا وطريقة اقترابنا من الحياة والعالم، من جهة أخرى، وليس

كذلك ممارسة التجريب التي اقتصرت على الأرجح عندنا على مقاربة الشكل الشعري فقط، بوصفه يمثل الحداثة الشعرية، أو الكتابة الجديدة، بينما في العمق من نظرتنا للحياة.. لم تزل القيم والعواطف والانفعالات هي هي ذاتها التي أسرت وعي القصيدة التقليدية؛ فالتنقل من شكل شعري إلى آخر.. لا يعني بالضرورة التجديد.

إن ما أقصده من التجريب، هو ذاك الذي لازم قصيدة النثر في الشعر الأوروبي، ولم تنقطع صلته عن الحياة بأي حال من الأحوال. يقول أكتافيوباث «.. لقد شهدنا في القرنين التاسع عشر والعشرين بزوغ قصيدة النثر والتجديد الدوري للغة الشعرية، بحقنات قوية متزايدة من الكلام الشعبي؛ لكن ما كان جديدا، لم يكن يعني أن الشعراء يتأملون الشعر بالنثر، بل إن هذا التأمل، طاف عن حدود الشعرية القديمة، معلنا أن الشعر الجديد كان أيضا طريقة جديدة في الشعور والحياة»، ولكن خلف هذه الحقنات القوية، كانت تكمن فكرة متحفزة مفادها أن النثر قابل للشعر.

ومنذ أواخر القرن السابع عشر، عندما أصدر فينلون روايته «مغامرات تليماك»، عدّها النقاد في حينه نوعا من الشعر، واندفعوا بحثا عن «النثر الأعلى»، وأصبح هذا البحث أشبه ما يكون بـ«خميرة ثورية» على حد تعبير سوزان بيرنار، وطالب فينلون بالفصل بين الشعر وفن نظم الشعر «نظمنا للشعر بالقافية يخسر أكثر مما يربح»، وكما صرخ كذلك هودار دي لا موت: «النظم مضايقة فلنكتب بالنثر.. فلنقدم للناس قصيدا غير موزون». وقد كانت الترجمة للآداب الأجنبية رسخت في ذهن القارئ الفرنسي - أوائل القرن الثامن عشر - أن بالإمكان تذوق الشعر، دون الحاجة للجوء إلى النظم أو القافية. هذه العوامل جميعها كانت تمثل شروطا تاريخية، استطاعت القصيدة النثرية من خلالها أن تستوعب تحولات المدينة الحديثة، ألم يحول بودلير الأسلوب الوصفي لليالي الغوطية المرعبة في ديوان (غسبار الليل) لألويزيوس برتران، الذي تأثر به كثيرا، إلى أسلوب نثري في وصف ليالي باريس الحديثة في عمله الموسوم (سوداوية باريس)؟! ألم يكن الشاعر ولت ويتمان يرقب عن كثب تفتحات الحياة الحديثة على الأرض الموعودة (أمريكا)، ثم يعبر عنها في ديوانه (أوراق العشب)؟ ألم يأخذ رامبو الشعر إلى تخوم الصمت، حينما أحس أنه فقد فاعليته إزاء الحياة؟ ولم يعد ثمة أسلوب، وكأن بول فاليري عناه تماما عندما قال: (الشكل يكلف غاليا).

هذه مجرد نماذج تبين إلى أي حد يمكن أن نذهب إلى القول من خلالها إن السمات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والأدبية هي التي أوجدت نوعا من المفارقة المرعبة في الواقع الحياتي للمدن الحديثة. ولم يكن سوى الشعراء والفنانين الذين عبروا عنها أفضل تعبير، تحت وطأة فلاسفة كبار.. مثل نيتشة وشليغل وشوبنهاور وميرلوبونتي. هذا هو المختبر الكيميائي (عكس المختبر الكيميائي العربي) الذي يعكس الطبيعة النثرية للحياة المعاصرة. ولكن.. أليست هذه المفارقة المرعبة هي التي أوجدت من جهة أخرى، تقارب وحدة المنظور بين الفنون؟ للإجابة.. هناك عبارة ترد دائما على لسان هوغو: (الريح هي الرياح جميعا)، ويمكننا أن نستعير هذه العبارة بكل تداعياتها الإيحائية، ونقول مع الفيلسوف الجمالي إيتيان سوريو: (الفن هو الفنون جميعها).

هنا نقع على الصلة الوثيقة التي تكشف عن مدى عمق التراسل الذي يحدث بين الحواس داخل الفنون المختلفة (الشعر واللون والعمارة والنحت والتصوير والرقص والمسرح والسينما والموسيقى). هذه الصلة هي بمثابة النهر المتدفق في عروق الأعمال الفنية، وعلى المرء أن يفتح حواسه حتى آخر رمق فيها؛ ليتأكد له تماما أن اختلال الحواس على حد عبارة رامبو، أو ما يسميه آدغار آلان بو (بوحدة الانطباع)، لا تختص بتثوير مخيلة اللغة فقط، وإنما المخيلة بوصفها جنة عدن الموعودة في أحلام الإنسان، من خلال موروثه عبر التاريخ.

لقد أكد أكتافيو باث أكثر من مرة في دراساته أن الموروث الفني والأدبي في العالم لازمته صفتان.. كانتا تحركانه من العمق: الأولى خضوعه لتأثيرات الزمن الدائري (معناه أن الفن والأدب الحديثين يتألفان من اكتشاف مستمر لما هو قديم وبعيد) التي تشكل ضمن الرؤية الدينية للأديان السماوية – وحتى غير السماوية كالبوذية والهندوسية والتاوية – للزمن؛ والثانية خضوعه لمفهوم التناظر الذي برهن على أن الأعمال الأدبية والفنية، ليست سوى صدى بعضها بعضاً، وإن كان يقصر حديثه على الأدب الأوروبي، إلا أننا نجد أن ذلك يمكن أن ينطبق على بقية الموروث الأدبي والفني لبقية الشعوب الأخرى.

وعلى سبيل المثال، الفكر الغنوصي الذي ازدهر في القرن الثاني ق. م على سواحل نهر الأردن، حيث اندمج بعد ذلك مع الفتح الإسلامي ضمن موروثه وأدبياته الكلاسيكية، هذا الفكر حمل مخيلة خصبة في أغلب أدبياته؛ والمتأمل بعين فاحصة، يجد نوعا من التماثل والتشابه الأسلوبي والفني بينها وبين- إذا ما أخذنا على سبيل المثال لا الحصر- الموروث الأسطوري لمخيلة الشعوب في أمريكا اللاتينية، يكفي لتتأكد من ذلك أن تنظر في كتاب إدواردو كاليانو (ذاكرة النار). ويمكننا أن نضيف على أهمية هذا التأثير المتبادل بين جميع الفنون المقولة، التي مفادها أن الإيقاع الجسدي هو المنصة التي تقف عليها جميع الأشكال الفنية والأدبية، في لحظة تشكلاتها وتحولاتها إلى أعمال منجزة.

وفقا لما سبق ذكره.. هل يمكن أن نتحدث عن قصيدة النثر في ضوء علاقتها بالفن التشكيلي؟ المجال أرحب وأوسع كما صورناه، ولكن من جانب آخر، يمكن أن نتحدث عن التجربة السريالية، ومن قبلها الدادائية، وتأثير كلٍّ منهما على تطور القصيدة (ليست قصيدة النثر حصرا) والفن التشكيلي، ويمكن أن نضيف المسرح والرواية وكذلك السينما. لقد كانت الأعمال الفنية السريالية لكل من ماكس ارنست، وسلفادور دالي، وميرو وايف تانغي؛ إضافة إلى العظيم بيكاسو، تحمل في داخلها منظورا مشتركا عن الفن والحياة، وإن كان بيكاسو – الأبعد بينهم – عن السريالية، ولكنه صاحب تأثير كبير على رموزها، يلتقي مع منظور الشعراء السرياليين عن الشعر والحياة كذلك، حتى اعتبر أندريه برتون أن (لا فرق في الأساس بين قصيدة من بول ايلوار أو بنجامان بيريه، ولوحة من ماكس أرنست أو ميرو أو تانغي)، وهنا تحضرني لوحة ماكس «المرأة التي بلا رأس» وقصيدة بول «هي» من «عاصمة الألم».

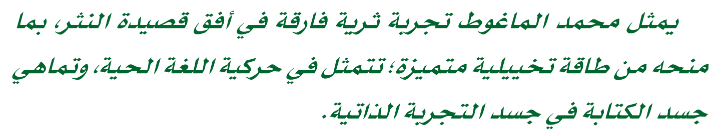
أما ما يخص الجانب العربي، فقد أسس الشاعر جورج حنين، والفنان رمسيس يونان، جماعة الفن والحرية في القاهرة، عشية الحرب العالمية الثانية، وكانت تحت تأثير الحركة

السريالية، ونشطت هذه الحركة تحت شعار «يحيا الفن المنحط»؛ فأقامت الأمسيات والمعارض، وأصدرت بيانات شعرية وفنية.. إضافة إلى مجلة باسمها، ولكنها لم تواصل نجاحها.. لأسباب لسنا بصدد ذكرها، وأخفقت مثل بقية المشاريع التنويرية العربية الأخرى.

ما أردته من العرض السابق، هو أن أبين أن ثقافة المدينة وتحولاتها الأدبية والاجتماعية هي الحاضن والمرجع لكل فن من الفنون، وهذه الحالة لا تنطبق على مشهدنا تماما، قدر انطباقها على المشهد الأدبي الغربي، فإذا كانت الفنون تسعى إلى التوحد على المستوى الوجودي عند الشاعر والفنان الغربي، فإننا لم نزل نتحدث عن الوظيفة الاجتماعية للفن فقط!

جمالية التجربة الشعرية عند محمد الماغوط

عبدالله السمطي***


يمثل محمد الماغوط تجربة ثرية فارقة في أفق قصيدة النثر، بما منحه من طاقة تخييلية متميزة؛ تتمثل في حركية اللغة الحية، وتماهي جسد الكتابة في جسد التجربة الذاتية.

كما تعد تجربة الماغوط الشعرية، من أبرز التجارب التصويرية في قصيدة النثر، وهي تمثل أحد الأركان الجمالية في هذا الشكل، الذي تحولت صيغه واتجاهاته في المراحل التالية.



تتبدى تجربة قصيدة النثر عند محمد الماغوط، بوصفها من أصفى التجارب الشعرية العربية في هذا الشكل، من جهتين:

- الأولى: جدة اللغة الشعرية لديه، ونهلها من التجارب الشخصية، ومن البيئة الرعوية، والطبيعة السورية.
- الثانية: جدة صوره الشعرية، وعدم مألوفيتها في السياق الشعري لقصيدة النثر آنذاك، وهي صور تلقائية عفوية طليقة، يعلي فيها الشاعر من شأن الحسي الملموس، واليومي المعهود، ولذا فقد امتزجت بحيوية تجاربه الشخصية وآنيتها.

وقد استهل محمد الماغوط تجربته الشعرية في هذا الشكل بعد انضمامه لحركة مجلة (شعر) بديوان: «حزن في ضوء القمر»[1] الذي مثّل الصدمة الجمالية الأولى في الساحة الشعرية آنذاك، وجرت في سياق تحديد هوية نصوص هذا الديوان مساجلات نقدية بين خالدة سعيد، ونازك الملائكة، ففيما عدّت خالدة سعيد أن هذا الديوان هو «شعر» أطلقت عليه نازك الملائكة مسمى: «خواطر»، وحين كتب أدونيس مقالته في العدد (١٤) من (شعر) أعطى مسمى: «قصيدة النثر» الهوية الجمالية لهذا الديوان[2].

لقد أصدر محمد الماغوط في إطار قصيدة النثر ثلاثة دواوين شعرية[3]، تتضمن (٧٢) نصا، تتوزع كالآتي:

- «حزن في ضوء القمر» (١٨) نصاً.

- «غرفة بملايين الجدران» (٢٢) نصا.

- «الفرح ليس مهنتي» (٣٢) نصا.

أي أن عدد النصوص الشعرية في تصاعد، خاصة بعد أن ترسخ مسمى: «قصيدة النثر» عبر مجلة (شعر)، وبعد أن تكشفت هوية الماغوط الشعرية في قصيدة النثر، إن أبرز الدلالات التي تترى فيها تجربة الماغوط الشعرية تتمثل في تعبيره عن الآتي:

١- الألم والقهر، بما يمثله الواقع السياسي من مأزق في خنق حرية المبدع؛ ولذا فهو دائم البحث عن حريته، حتى لو أفضى ذلك إلى الصعلكة الدائمة، وهو ما نراه في تعبيره الدائم عن التسكع، والتشرد، والأرصفة، والأزقة، والحواري، والحانات.

٢- الحزن، حيث يمثل هذا الحزن تيمة جوهرية في شعرية الماغوط، وهو يتكرر بشكل كثيف في نصوصه، مع مفردات الاغتراب، والوحدة، والانكسار، والإحباط.

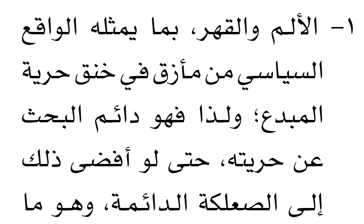
٣- شهوة التملك وشهوة التغيير، فعندما يتملك الشاعر – أو يتمنى ذلك شعريا – فإنه يؤسس مملكته الأسطورية الجمالية على آفاق العالم؛ إنه ينشىء عالما جديدا يريد أن يوزعه كما يشاء في الهباء أو البناء، وهي شهوة تفضي إلى تغيير رتابة الواقع، وقهره وألمه، وينتشر هذا التعبير في نصوص متعددة للماغوط[٤].

٤- الطفولة، حيث تتواتر الإشارات الشعرية إلى هذه المرحلة، والإشارة إلى الأم والأب في بعض النصوص.



محمد الماغوط





٥- المرأة، حيث يمثل شعر الحب، والإشارات التصويرية الجنسية أحد العناصر المكونة للقصيدة عند الماغوط، خاصة في توجيه الخطاب الشعري للمرأة، وتنويع الدلالات الشعرية المؤنثة في النصوص.

٦- الوطن، فمن سمات تجربة الماغوط الجوهرية الكتابة عن الوطن، بكيه وهجائه، وصولا إلى واقع أنقى، واستشرافا لوطن جديد.

٧- الشخصيات الشعرية، إذ تتكرر في نصوصه شخصيات: السبايا، باعة الخبز، الجواسيس، الساقطة، العشيقة، الحداد، الحطاب، البحارة، العمال، الفران، الثوار المشبوهون.

٨- الحلم والمستقبل، وهما يتكرران عند الماغوط بوصفهما نوعا من الخلاص بالانتقال إلى زمن آخر، خارج زمن الواقع الأليم.

هذه أبرز الدلالات التي يعبر عنها الماغوط في قصيدته، وهي تتواتر بشكل كثيف تبعا لحالة كل نص، وبنسب مختلفة في تجربته في قصيدة النثر، ويمكن أن ندلل على ذلك بهذه النماذج:

أديري قرص الهاتف يا حبيبتي
واطلبي مزيدا من الرعب والعذاب
لم أعد أبالي
مستقبلي في قبري
وجمهوري الوحيد هو ظلي.
- سأقف على موجة عالية
كما يقف القائد على شرفته
وأصرخ:
إنني وحيد يا إلهي.

سأرحل بعد قليل
وحيدا ضائعا
وخطواتي الكئيبة
تلتفت نحو السماء وتبكي
- قولوا لهذا التابوت الممدد
حتى شواطئ الأطلسي
إنني لا أملك ثمن المنديل لأرثيه[٥]

إن القراءة الكثيفة المعمقة لتجربة الماغوط، تبين لنا هذا الحشد الثري من الصور المتنوعة واللامألوفة؛ لأنها نابعة عن الوعي بالواقع والتجربة الشخصية، والتأمل العميق في الحياة الشخصية والسيرة الذاتية للشاعر. إن هذه المادة الخصبة بين يدي محمد الماغوط، كنز من الألوان والأجواء يسبح فيه شعره. دور محمد الماغوط هنا دور التصيد والانتقاء؛ لأن هذه المادة الشعرية الخصبة لم تتحول إلى صورة حديثة دائما؛ لقد ظلت بدائية بسيطة تتقرب من الصورة الحديثة بسذاجتها وغرابتها وكونها مدهشة. ذلك أن صوره لا تكشف غالبا عن علائق جديدة تتخطى العلائق الشكلية. هذه الصور مدهشة وغريبة، لأنها تتناول غالبا مادتها من أشياء مرمية في صندوق الذاكرة، عادت لتحيا من جديد، وهي مثقلة بأصداء القدم، وبريق الفجاءة المفرحة، وهي تعوض بعض الشيء عن الكشف عن العلائق الجديدة»[٦].

وتتخلق متوالية الجمل الشعرية في نصوص محمد الماغوط، وبشكل دائري يقود أوله لآخره، وعلى العكس في خمس متواليات تتمثل في:

١- الأنا: حيث تتكرر الصيغ الدالة على الأنا، كضمير المتكلم، وياء الملكية، وتاء الفاعل، في نصوص الماغوط، فارضة على النص الرؤية الذاتية الكثيفة للعالم؛ وتتكرر الأنا بشكل طاغ لديه: «أنا راقد في غرفتي أكتب وأحلم وأرنو إلى المارة، أنا أسير كالرعد الاشقر في الزحام، أنا أتسكع تحت نور المصابيح»[٧].

٢- النداء: إذ يمثل أسلوب النداء أحد أبرز الصيغ الناتئة في شعرية الماغوط، ولا تخلو أغلب نصوصه من هذا الأسلوب، إذ يتكرر هذا الأسلوب في ديوانه الأول: «حزن في ضوء القمر» - تمثيلا - الذي يتضمن (١٨) نصا، يتكرر (١٠٥) مرات، أي بمعدل تكراري (٥,٨٣٣) مرّة لكل نص. ويحضر النداء عند الماغوط عبر أداتين رئيستين هما: (يا) و(أيها). ويأتي النداء للبعيد دائما للوطن، «أمضي باكيا يا وطني» و«دمشق يا عربة السبايا الوردية»[٨]، أما أداة النداء «أيها» فتأتي على الأغلب من الأشياء الخاصة بالشاعر، ليعطيها أهميتها الكبيرة، حتى لو كانت تتسم بالقبح، إذ يحولها شعريا إلى اكتشاف جمال ما خلف القبح الظاهري: «أيها الجراد المتناسل على رخام القصور والكنائس، أيتها السهول المنحدرة كمؤخرة الفرس»[٩].

٣- التشبيه: يحضر التشبيه لدى الماغوط بشكل كثيف، ليصنع هذه العلاقة التصويرية بين الأشياء المتنافرة والمتباعدة، وهو من الأساليب البارزة لديه، ومن المكونات الجمالية الأساسية في تجربته الشعرية، ويتكرر أسلوب التشبيه في ديوان: «حزن في ضوء القمر» على سبيل التمثيل أيضا، (١٥٨) مرة، أي بمعدل تكراري (٨,٧٧٧) مرة لكل نص من نصوص الديوان الثمانية عشر، والتشبيه عبر الأداة «الكاف» هو الأكثر استعمالا لدى الماغوط.

٤- العطف: من الصيغ البارزة في شعرية الماغوط، وهو لا يقيم المعطوفات باختيار كلمات متقاربة دلاليا، بل من كلمات متباعدة، ومن حقول دلالية متناكرة، وبشكل متوال؛

ويمكن تسمية هذا النوع من العطف، بالعطف المتضاد، إذ تتلاقى كلمات متنوعة عبر العطف، لا علاقة دلالية بينها، كما في هذه النماذج:

«خذني إليها، قصيدة غرام أو طعنة خنجر، (...)، وكتبت قصيدة عن الليل والخريف والأمم المقهورة – أحبك أكثر من التبغ والحدائق... وهي ترنو إلى الليل والخبز والسكارى – أرضع التبغ والعار، أكره لحمها المشبع بالهمجية والعطر.. من تلك السهول المغطاة بالشمس والمقابر.. نزهة في شارع ممتلىء بالضجة، والدفاتر، والأطفال، رأيت نوافير الطيور، والدم، والفراشات الممزقة منذ أجيال تحت الحوافر، شربت قهوة، وماء، وتبغا، ودموعا»[١٠].

٥- النفي: يمثل أحد الأساليب التي تشكل بنية جمالية مصغرة ترى في نصوص الماغوط، وهو غالبا يعبر عن الاغتراب والفقد، والإحساس بالألم والقهر والوحشة، «لا وطن لنا ولا أجراس، لا مزارع ولا سياط.. بلا سيوف ولا أمهات.. وقفنا تحت نور الكهرباء نتثاءب ونبكي»[١١].

إن هذه الصيغ المتكررة، تمثل اللعبة النصية التي يتكئ عليها الماغوط أسلوبيا في صنع تجربته الشعرية، حيث تترى نصوصه فيها بشكل دائري متتابع متكرر؛ ما يمثل نوعا من الإيقاعية الأسلوبية الجلية التي يستعيض فيها الشاعر عن الإيقاع الوزني المتكرر، إذ تفرض هذه الصيغ جمالياتها المنتظمة المتكررة، لتقدم إيقاع الحالة، أو إيقاع التعبير الجمالي الرحب بديلا عن إيقاع الوزن.

شعرية قصيدة النثر

إبراهيم الكراوي***

تطرح مقاربة المنجز الشعري العربي في مساره التاريخي أسئلة متنوعة ترتبط بالانقلابات التي وسمت هذا المسار على مستوى «الوضع التاريخي» من جهة، والبنيوية النصية من جهة أخرى. ولعل أبرز هذه الأسئلة ما يتعلق بمصطلح «قصيدة نثر» ومختلف إرهاصاته وتمثلاته داخل الشعرية العربية. والهدف من هذا الطرح هو استجلاء مختلف تجليات هذه الأسئلة انطلاقا من مقاربة مختلف التجارب، التي تمثل وتجلي قضايا «قصيدة النثر»، مقاربة علمية وموضوعية.

وهذا المستوى حسب تصورنا هو الكفيل بمعالجة هذه الأسئلة ومختلف القضايا التي أصبحت تطرح على صفحات المجلات والصحف العربية بشكل روتيني. وأصبح هذا الجدل المؤطر لهذه القضايا «موضة» وهاجسا خاصا، وفي أحيان أخرى سقط النقاش حول قصيدة النثر في فخاخ الايدولوجيا، ووهم التقديس والتعالي الحضاري، والبحث عن أصحاب السبق، بمعزل وعلى حساب أي تصور علمي، يتعامل مع الظاهرة الأدبية كجوهر دينامي، وبنية داخل «الوضع التاريخي»، وداخل نظرية الأدب، وفي إطار مشروع نظرية للأجناس. ذلك أن كل «مرحلة تتميز بنسق من الأجناس، يرتبط بأيديولوجيتها المهيمنة.. إن الأجناس مثلها مثل

أي مؤسسة تسعى إلى وضع الخصائص البنيوية للمجتمع الذي تنتمي إليه»[١٢].

ومن هذا المنطلق.. نعتقد أن مشروع قراءة «قصيدة النثر» لا يمكنه أن يكون إجرائيا إلا إذا انطلق من هذه الفرضيات التي يمكن أن تزود الحقل القرائي، بأدوات منهجية ذات فعالية، خصوصا وأن نص «قصيدة النثر» مؤثث بقضايا وجودية وبلاغية غاية في العمق، وجماليات هذا النص تتميز بالانفتاح واللانهائية. وهنا تجدر الإشارة إلى المغالطة التاريخية (وهذا لا ينفي أهمية دراسة سوزان برنار وأتباعها) التي سقطت فيها سوزان حين سقطت في فخاخ التقعيد، ومحاولة البحث عن تنميط لقصيدة النثر، والحال أن هذه الأخيرة تستعصي على التقعيد.. خصوصا وأن الوتيرة المتسارعة التي كانت تطبع الانقلابات التي وسمت الشعرية الأوروبية، لم تكن لتسمح بمحاصرة الموضوع وضبط متونه المتناسلة.

فكل تجربة في هذا الإطار تتمثل كأنساق مستقلة تنفرد بحداثتها وأسئلتها. وهذا ما ينطبق على الشعرية العربية الراهنة بصورة أكثر جلاء. إنها شعرية تتميز بالتنوع على مستوى التجربة والتشكل الخطابي. فالحداثة في شعرية قصيدة النثر العربية حداثات، باعتبار أنها تخضع لمفهوم الانفتاح والإبداعية. وفي هذا الإطار، سننطلق من أجل مقاربة جماليات قصيدة النثر، من مفهومين إجرائيين ومركزيين في اللسانيات الحديثة، وهما الإبداعية، والملاءمة..فـ«للمظهر الإبداعي الذي أولته اللسانيات الأمريكية أهمية خاصة، خصوصا مع أعمال سابيير، عاد ليتبوأ المكانة الأولى في مشروع تشو مسكي»[١٣].

إن مشروع قصيدة النثر ينطلق من هاجس الإبداعية، باعتبارها أفقا خصبا لمعالجة الأسئلة الجديدة للذات والواقع العربي، وبناء رؤية جديدة للعالم. أما بالنسبة للمفهوم الثاني فهو يرتبط بمفهومين آخرين هما التوليد الدلالي واللانهائية. يقول أحد الباحثين في هذا الإطار«أرى أن ما يميز قصيدة النثر رحم ذو وظيفتين بدلا من واحدة، فهو يولد الدلالة كما في كل شعر، ويولد ثابتا شكليا خاصا، إلا أن هذا الثابت يكون ملازما للدلالة»[١٤]. وإذا كان موضوع اللسانيات هو اللغة، فإن الأمر نفسه يمكن أن ينطبق على مشروع قصيدة النثر، لكن بدرجات متفاوتة.. فاللغة هنا مثلها مثل باقي الوسائط الجمالية، التي تخرق البعد الخطي، بل إنها لتنزع إلى مماثلة خطابات أخرى.. مثل خطاب الصورة البصرية والتشكيل والسينما؛ بمعنى أنها تشتغل على اللغة في أبعادها المختلفة.. لكن بدون أن تشتغل على اللغة بذاتها ولذاتها. بل إنها تتجذر في التاريخ الإنساني، الهوية، أسطورة الفرد والحياة، خطاب الأفكار، والثقافة في تجلياتها الأنتربولوجية.. ولعل المقاربات التي سننجزها، ستكشف الطبقات الجيولوجية لهذا الخطاب، وتحاول من ثم تفادي القراءات الانطباعية، والسطحية، والتاريخية، التي أساءت لخطاب شعرية قصيدة النثر، وشوهت معالمه.

قصيدة النثر: مأزق التصنيف، سلطة الأفكار والبحث عن الهوية الضائعة

لقد انشغل أغلب الباحثين في الشعرية العربية الجديدة بمسألة التسمية، فمنهم من رفض مصطلح «قصيدة نثر» لاحتوائه المفارقة. فحسب هذه الآراء، المصطلح لا يعبر عن جوهر التجربة، وعن المشروع الذي أفرزته تحولات المحيط الجديد.. وهناك من أطلق عليها

أسماء أخرى «كالتجربة الجديدة»، «الحساسية الجديدة»، «الشعرية الجديدة»، وهي تسميات خارج المدار التاريخي الذي انبعثت من داخله هذه القصيدة، ولا تسعف في تأسيس تصور لمشروع قصيدة النثر العربية، نطمح إلى أن يوضع ويناقش داخل نظرية الأدب من جهة، وفي إطار نظرية الأجناس (كما بدأ يتحقق ذلك في جنس السرد العربية). بل إنها مصطلحات تسهم في توسيع الهوة بين قصيدة النثر والنقد، بما أنها تتميز بنوع من الابتعاد عن الدقة العلمية في تحديد الموضوع والهدف.

ويكاد تاريخ قصيدة النثر إذاً يماثل تاريخ اللغة - كما سبقت الإشارة - فهي وإن كانت تختلف معها في مستوى سعي اللسانيات الحديثة على مستوى الهدف (موضوعها في ذلك هو اللغة) إلى استخلاص القوانين الكلية التي تحكم اللغات، فإنهما يشتركان في الخصائص والمفاهيم التي أشرنا إليها سابقا. وسنتبين ذلك من خلال المقاربات النصية وهذا دون أن ننسى بأن الأرضية مشتركة على مستوى الموضوع؛ فموضوع قصيدة النثر بشكل عام هو اللغة، أي الاشتغال على اللغة، أو بتعبير أدق، على بلاغة اللغة الشعرية، لكن ليس فقط في بعدها السانكوني، بل في بعدها الدياكروني أيضا. وأقترح هنا على الدارسين أن يتأملوا بشكل أعمق هذا التوازي بين تاريخ اللسانيات الحديثة، وبين تاريخ قصيدة النثر، وأن يقربوا المسافة بينهما على مستوى المقاربة. وستكون النتائج غاية في الأهمية، ليس فقط بالنسبة للسانيات، ولكن في حقول معرفية أخرى بما فيها الأنتربولوجيا، وعلمي النفس والاجتماع بجميع مدارسها، لأن قصيدة النثر هنا تتمثل أيضا كظاهرة ثقافية واجتماعية وحضارية، وليس مجرد موضة حديثة من موضات العصر، أو مصطلح مفرغ من أي بعد معرفي أو إنساني. ولعل المهاد النظري السابق يقودنا إلى استحضار مفاهيم وأسئلة أخرى من قبيل: الأصالة، الهوية، التجديد، الخصوصية، التأثير، الترجمة.. ومن هنا فمقاربة مشروع قصيدة النثر العربية، يجب أن ينطلق من خارج هذا المدار حول التسمية والتاريخ والمشروعية وأصحاب السبق، وأن ينطلق تدقيقا من الانجازات التي حققتها هذه التجارب عبر مقاربات نصية علمية، تستفيد من منجزات العلوم والمناهج.

ومن وجهة نظري، أعتقد أن موقعة قصيدة النثر في سياق هذه الانشغالات، ومقاربتها تقتضي الانطلاق من أسئلة افتراضية من قبيل، ما الذي يمكن أن يعنيه الأدب في هذا القرن، وكيف تتشكل نظرية الأدب المعاصرة..؟ وما علاقة مشروع قصيدة النثر بنظرية الأجناس؟ ولنؤجل التنقيب في هذا المستوى، الذي يقتضي سياقا خاص.

ولذلك نرى أن معالجة قصيدة النثر يجب أن تتموقع داخل نظرية الأدب الحديث، ومختلف الأسئلة التي تطرحها هذه النظرية حديثا؛ ولذلك نرى أنه يجب أن نشتغل على سؤال: ما الذي يعنيه الأدب في هذا العصر، قبل أن نطرح سؤال ماهية قصيدة النثر؟ (وهي أسئلة تتطلب تضافر جهود علماء ذوي مشارب مختلفة، سواء كانوا سوسيولوجيين، أو علماء نفس، أو لسانيين..)، ذلك أن «كل دراسة للأدب تسير في اتجاهين، شئنا أم أبينا: من العمل الأدبي نحو نظرية الأدب (أو نظرية الأجناس)، ومن نظرية الأدب نحو العمل الأدبي، كما أن استخلاص مظاهر التماثل والاختلاف تعد عملية مشروعة»[١٥]؛ وهذا يعني طرح السؤال حول حدود قصيدة

النثر داخل نظرية الأجناس، في إطار تيبولوجية تركز على الوعي بالظاهرة الأدبية، كنسق تتقاطع فيه حقول ومعارف متنوعة.

يبدو جليا أننا لا نتصور مقاربة لنظرية الأدب (قصيدة النثر)، دون استحضار العلوم الإنسانية واتجاهاتها. إذاً، هل قصيدة النثر جنس، نوع أو نمط؟ وما هي حدودها وعلائقها مع الأجناس التاريخية، وبينها وبين الأجناس الفرعية؟ في الحقيقة يمكن القول إن سؤال الحدود قديم جدا، منذ أن اكتشفنا التقابل بين الملحمي الغنائي، ومع أول محاولة لتصنيف الأنواع مع أرسطو مرورا ببوالو، ليسينغ، وغيرهما إلى بارث وموريس بلانشو.. وهو سؤال يحضر أيضا في التراث النقدي العربي بشكل أو بآخر؛ فنحن نجد وعيا خاصا بالجنس والأنواع في التراث النقدي العربي. يقول النويري الذي يقسم مؤلفه إلى أقسام فأبواب يجمعها ما سماه فن الأدب:

«ففرقت جليها وكشفت خفيها وبسطت الفرائد ونظمت منها الإرتفاع.. واسترفعت القوانين، ووضعت الموازين»[١٦]. ويقدم لنا حازم القرطجاني تصورا رائدا في هذا المستوى، إذ لم يعد معيار تصنيف الشعر كجنس يستند إلى الوزن فقط، بل نلفي التخييل عنصرا أساسيا في العملية الإبداعية، يقول حازم القرطجاني في هذا الإطار «وكان الشعر والخطابة يشتركان في مادة المعاني، ويفترقان بصورتي التخييل والإقناع.. تخيل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل، وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة»[١٧].

وإذا عدنا إلى صلب موضوعنا، ومن وجهة نظر سوزان برنار، فإن الحدود قائمة بين قصيدة النثر وأجناس أخرى، فهي حسب هذه الأخيرة جنس قائم بذاته. وبالتالي سقطت في التناقض التاريخي الذي تحدثنا عنه، إذ أن القصيدة الجديدة جاءت ضد التنميط، ومن أجل تجاوز القواعد الصارمة، التي تقيد حرية الإبداع، وخارج إطار أي تصنيف.. وانشغلت بالمقابل بالتجديد، التجاوز، الإبداع ومحاولة البحث عن الهوية والذات في زمن عربي صعب، ومثخن بجراح الحرب، وأسئلة مواجهة التحديات الحضارية الجديدة، وفي مرحلة تاريخية تميزت ببداية ظهور الصراع بين الهويات والاثنيات، وصعود وتصادم المجتمع الصناعي والمجتمع المؤسساتي؛ مرحلة تميزت بانفجار إبداع الإنسان، وبداية إلغاء الحدود الثقافية (بشكل نسبي)، وبداية عصر التكنولوجيا ذات الدقة العالية، المبنية أصلا على الإبداع والتقدم وظهور مفاهيم أخرى تمثل إفرازا للحياة الجديدة: كالتسامح، حوار الحضارات، العولمة.. راجع في هذا الإطار (غلاف عنوان مجلة مواقف)؛ ومن جهة أخرى، في ظل استبداد المجتمع الصناعي المادي، جاء النص الجديد ليتمثل الطبيعة في مواجهة الثقافة.. إن «قصيدة النثر» بتعبير آخر تمثيل وإفراز للحياة الجديدة في ظل المفاهيم والإرهاصات الحضارية الجديدة.

إن قراءة مشروع وتاريخ قصيدة نثر يفضي بنا إلى أن النص يستعصى على التصنيف الصارم. فهي ليست جنسا، ولا نوعا، ولا نمطا، ولا لا شيء أيضا.. إنها تنويع داخل جنس عام هو الشعر، باعتبار أن الجنس أو الأجناس تخضع لسيرورة التطور، وتتبلور بفعل نحت رياح سيرورة الأجناس.. الزمن وعوامل المرحلة. وهو وضع طبيعي داخل هذا السياق «لأن تطور الأدب المعاصر يكمن أساسا في أن نجعل من كل أثر على حدة، مساءلة لجنس الكائن الأدبي نفسه»[١٨]. وبالتالي.. فحسب بلانشو فالنص

الحديث، يقترب من تدمير مفهوم الحدود. ومن هنا، فالأنساق التي تشتغل داخل قصيدة النثر والنص الحديث بشكل عام تتميز بالانفتاح.. لكن سوزان برنار بالمقابل، تضيء لنا جانبا من البنية الداخلية لقصيدة النثر، تمثل أرضية خصبة لمقاربة المصطلح والبحث عن هويته الضائعة في لانهائية التجارب والإبداعية. تقول في هذا الإطار: «في الواقع إن قصيدة النثر تتأسس ليس فقط في شكلها، بل حتى في الماهية، على اتحاد الأضداد بين النثر الشعر، الحرية، الصرامة، الفوضى، والتناسق الفني»[١٩]. إذاً، فالوعي بالمستويين عملية إجرائية في إطار مقاربة موضوعية ومنهجية لمسار قصيدة النثر وإرهاصاتها وتمثلاتها المختلفة.

إن أول ما أثار انتباه الدارسين والباحثين، هو المصطلح الذي - حسب رأي الأغلبية - ينهض على تناقض ومفارقة من خلال قصيدة/ شعر/ نثر، وهو رأي لا يستند على تصور متين واستدلالي. ويمكن القول: إن هذا التناقض يمثل مظهرا من مظاهر الانسجام الداخلي. كما يمكن أن نستنتج ونحن نقرأ «إشراقات» وقصائد نثر بودلير، والتي تنهض على ثنائيات الطبيعة والثقافة وغيرها، ما يمثل تناقضا أو تقابلا، والنماذج كثيرة في هذا الباب؛ فالتناقض هنا بنية تتمثل وتتفاعل داخلها مكبوتات العالم على حد تعبير فرويد، وتكشف عن الوعي والذات، وتجسد من ثم هذه العلاقة الجديدة مع هذا العالم الجديد، في شكل جديد، وبتعبير جديد. لكن التناقض أو اجتماع الأضداد ليس خاصية نهائية وقطعية، ولكنها احتمال من محتملات القراءة.

ويمكن القول إن قصيدة النثر تتمثل نتاجاً لسيرورة تميز حياة الأجناس على مر التاريخ.

ومن هنا، فكل إطار تاريخي، وكل نسق من الأنساق المتنوعة، يفرز لنا بالضرورة أجناسا تعبر عن أيديولوجيات وذهنيات، ومراحل خاصة، وتبحث مفاهيم ومحددات خاصة بمفهوم الأدب والأدبية. وهو ما يوضح أن «حضور بعض الأجناس داخل مجتمع معين، وأخرى عملية كاشفة لهذه الإيديولوجية»[٢٠]؛ وهذا يعني أن خطاب خريطة الأجناس هو بالدرجة الأولى خطاب إنساني، يحفر في عمقه التاريخي وتحولاته السوسيولوجية والثقافية، واللسانية والحياتية واللاوعي الجمعي. والقول بأن قصيدة النثر خارج المدار التاريخي الشرعي للشعر، لأنها تستبعد مفهوم العروض التقليدي، أو إنها بديل حضاري نهائي للشعر القديم، يمثل وعيا خارج الأدب، وخارج الصيرورة الطبيعية للحياة والجنس، وخارج الإطار المنهجي. فكل جنس أو مجموعة من الأجناس القديمة، تخضع لهذا التغيير إما بقلبها وتحويرها، أو تغييرها.. وهذا التحديد أو التداخل أو الانزياح أو التحول، يمكن أن يستوعب أجناسا ويذيب أخرى في خانة معينة، وهذا ما يبرر جدلية الاختفاء والتجلي التي وسمت بعض الأجناس على مر التاريخ؛ وكل هذا ينطبق بالضرورة على الأجناس والأنواع والأنماط، كما هو الشأن بالنسبة لقصيدة النثر.

الأصوات كيمياء الدلالة وقصيدة النثر

إننا لم نحدد بعد تمظهرات الوعي بمشروع قصيدة النثر داخل المسار التصنيفي processus typologique، ولم نستكمل بعد مشروعا تمهيديا لمقاربة نصوص قصيدة النثر. إن قراءة هذه المتون المتناسلة من هاجس التجديد، ومسالك الحداثة المتشعبة،

يفتح أفقا لبناء فرضيات وأدوات جديدة تؤسس لقراءة جديدة، وموضوعية للظاهرة الجديدة قصيدة النثر. ومن المعلوم أن الشعر القديم شكّل مختبرا مهما وغنيا بالعينات التي تدرس تفاعلات أو كيمياء الأصوات، وتمثلاتها النفسية، وعلاقتها بعالم الدلالة. في الواقع إن كل لغة تمتلك مختبراتها الصوتية والإيقاعية التي تعبر عن أفكار، انفعالات، أيديولوجيا.

ولعل هذه الإستراتيجية، هي التي دفعت العالم الأنتربولوجي إدوارد سابير، إلى محاولة الاستفادة من اللسانيات الحديثة، بخصوص استثمار آلياتها ومكوناتها، في مقاربة بعض الظواهر.. وما يؤكد الدور الإستراتيجي للإيقاع والأصوات في بناء التواصل وتشكيل عالم الدلالة، هو تأمل ظاهرة الأصوات عند الأقوام والقبائل المسماة بدائية. فالإيقاع إذاً في اللغة، ينهض بدوره بوظيفة خاصة. ولذلك يجب أن يُمَيز بين عدة مستويات من الإيقاع، فهناك الإيقاعات الأولية، وهي تهم اللغة الأم. ومن جهة أخرى، «تعتبر بعض الإيقاعات نتاج العادات الاجتماعية عند بعض الجماعات، والتي تربطها علاقة مع الإيقاعات للغة الأم، وخلاصة القول: إن كل لغة وكل نظام تواصلي وإبداعي يمتلك أنساقه الإيقاعية حسب الجنس النوع، الجسد..»[٢١]. وتبعا لذلك، يمكن القول إن الإيقاع في قصيدة النثر يخضع لنفس التمثلات. فالنص الجديد ينطلق من فرضية هي أن الإيقاع أوسع من العروض، ومتحرر من سلطات التقعيد والتقييد الصارم. إنه تعبير وتمثيل للذات ولتجاربها النفسية. (بغض النظر عن قصيدة النثر، أنظر في هذا الإطار خصائص الإيقاع عند محمود درويش، حسب الشيخ جعفر..)، فالإيقاع هنا ليس مجرد بنية تجريدية ارتبطت بنسق صارم وجاهز، ولكن تعبير عن أنساق جديدة، وعن الذات والثقافة..

الدلائل النصية وشعرية المرجع

نستحضر ونحن نقارب هذه القضية التي تشكل أحد معالم فضاء «قصيدة النثر» أحد أهم التجارب العربية في هذا الإطار، والتي حاولت بناء مشروع حداثة شعرية، تؤثث فضاء الشعرية العربية. يتعلق الأمر هنا بتجربة الشاعر العماني سيف الرحبي. ونظرا لتنوع المشروع (الشعري ذاته) وكثافة القضايا التي تطرحها مقاربة حداثة سيف الرحبي، سنقتصر في هذا الحيز على محاولة الكشف، عن أبعاد شعرية المرجع من خلال مجموعة «رجل من الربع الخالي». وأهمية هذه التجربة تنبع أساسا من تمظهرات المكان الذي يتمثل باعتباره تجربة جماعية عبره تسافر الذات الشاعرة، وتترصد تجربتها الشعرية، من خلال تفصيل جغرافية فضاء الصحراء، والتاريخ الجماعي المميز له.. ففي نص «أودية وشعاب» تتماهى الذات الشاعرة مع المكان الذي تربطها به قرابة دموية. فهناك علاقة دلالية بين حضور الضوء والدم، باعتبارهما يحملان مقومات سياقية تدل على الحياة. فضوء المكان شاحب على اعتبار ما يحمله المكان من تاريخ الألم، وقد راكم النص هذا المدلول من خلال حقل معجمي يرتبط بالفضاء نفسه، على مستوى البنية العميقة (ألهث، لا بريق، لا شرب، الجرحى..)، بل إن هذا الضوء الشاحب يتحول إلى دم، لكنه رغم ما يوحي به من الألم، فإنه مازال (يصل) يسري باحثا عن الحياة في هذا الفضاء المقفر والملغز. وما يلاحظ هنا.. هو أن النص يتأسس على تشاكلين دلاليين متعارضين: الأول: تشاكل الموت الذي يوحي بالغياب (لا بريق مدنية يلوح

ولا سراب استراحة). والثاني: تشاكل الحياة الذي يوحي بأن الذات تمد المكان بالدم والماء بما يبعث فيها الحياة.

لكني عرفت أن الضوء الشاحب

يتسلل من رسغي

خيط دم يصل الشعاب بوديانها الأولى[٢٢]

إن التعارض بين التشاكلين لا يرسخ بنيات دلالية متعارضة، بل يؤشر إلى تشاكل دلالي يؤسس لهاجس الانسجام بين الوحدات الدلالية للنص:

لجلبة تحمل الأفق ذريعة للحكاية[٢٣]

إن مقاربة البنيات النصية لمجموعة «رجل من الربع الخالي» تستدعي استحضار مفهوم المرجع، والذي حاولت تجربة قصيدة النثر بلورته وفق رؤية ونسق مغايرين. فالذات الشاعرة «الأنا» تعثر من خلال هذا السفر الشعري على هويتها وانتمائها الثقافيين..

وجدت أفقا يعيد إلي اسمي القديم

ملفعا بوجوده غائبة

وأخرى ستغيب

...

وجدت دمعة تستفز المارة

من فوق شاحنة في الأزمنة البعيدة[٢٤].

واستحضار بعض المعالم الأدبية التي وسمت هذا الفضاء - الصحراء - باعتبار أبعاده الحضارية، يرسخ البعد الثقافي العميق بالمعنى الفلسفي الشامل للمصطلح المرجع. هكذا نجد أسماء أمكنة، أشخاص، عناوين أسماء حيوانات، تؤشر على هذا البعد المرجعي الثقافي (ليل امرئ القيس، أودية وشعاب). إن الذات هنا بصدد فعل اكتشاف ماضٍ وحاضر الكائن في علاقته بالأرض، باعتبارها امتداد جسدي وثقافي، وأيديولوجي. إن الشاعر في «رجل من الربع الخالي» يتحول إلى عالم حفريات، يحفر في الأنا الجماعية، واللاوعي الجمعي، ويتجلى ذلك من خلال علاقة هذا الكائن الإنساني بالأرض - الهوية - الصحراء. فهذه القصائد رصد لجغرافية هذا المكان في أبعاده الأفقية والعمودية، ولفضاء الصحراء بشخوصه وأحداثه وتاريخه..

عجائز الطرقات

يستجدون بسمة عابر

في وجودهم مرايانا

وفي حدبة العمر

أيامهم معلقة في ذكرى

كسنام يواجه فيض الصحراء[٢٥]

ولعل البعد المرجعي يترسخ حين استحضار الشاعر معالم أدبية (مصطلح)، أو شخصيات تاريخية كما في قصيدة «سليمة الأزدي»

السهام التي انطلقت في بطن ذلك القفر المعتم،

الغليظ العتمة، من قوس سليمة الأزدي

باتجاه والده مالك

وباتجاه التاريخ

ليست سهام غدر وخيانة

بل سهام محبة في ذلك الليل القصير من شبه الجزيرة[٢٦].

هكذا تستنفر الذات الشاعرة المتخيل لبناء المرجع الشعري المكون السردي، في إطار حداثة تروم توسيع أفق النص، ومحاولة الانفتاح على

إمكانات واحتمالات مغايرة لا تخلو من هاجس تأصيل، والبحث عن جذور عميقة للكلمة الشعرية والقصيدة العربية. جذور تنبت في تربة عربية دون انغلاق يؤدي إلى تجمد الفكر والإبداع، واحتضار الكائن في مستنقعات العزلة. والانسجام في النص، فالذات تتماهى جسدا وروحا مع المكان (الصحراء)، بل إنها لتبعث فيه الحياة من جديد. ففضاء الصحراء يتمثل كرمز للارتباط، إذ يربط بين أوصالها عبر الدم والماء (الوديان). ورغم الطابع المأساوي الذي يوحي به المكان هنا، فإنه لا يخلو من احتفالية وتفصيل للتاريخ ووقائعه وجغرافية الفضاء المترامية:

في الليلة الأخيرة التي تشبه قلبا
ينفجر على منعطف
في هذه الليلة
أصغي بين أضلعي لزئير الأجداد
ذاهبين إلى الحرب
مقتفين أثر الكلاب المندفعة
كمبضع ينتهك صدر الصحراء
لخيولهم تحمل جثث الأعداء عبر المفازة
للمعان الأجنة والبطون المبقورة
لجلبته تحمل الأفق ذريعة للحكاية[٢٧]

ويستمر تشاكل الموت أو مأساة الصحراء في بسط تفاصيل المكان، فالصحراء هنا رحم نصي يؤشر على المرجع النصي الذي يتشكل انطلاقا من خلال نسق سردي في النص. وهذا ما يتضح من خلال مكون الحرب، وهنا نلاحظ انفجاراً للدليل. إذ لا تنحصر مؤشراتها السياقية في ماضي المكان، بل أبعادها متجذرة في الحاضر، وهكذا فالجدل بين الماضي والحاضر، باعتبارهما ثنائية تؤثث هذا الفضاء وتسمه، يحمل توترا خاصا تعيشه الذات الشاعرة. ولعل قوة الصورة الشعرية وسلطتها تساهم في بناء هذا التشكل، وخلق الأبعاد الشعرية العميقة لهذه النصوص، باعتبارها تمثل حداثة خاصة داخل المشهد الشعري العربي، فالليلة الأخيرة في هذا المكان تشبه قلبا ينفجر، باعتبار أن الليل يحمل مجموعة من السمات التي تتماشى مع فضاء الصحراء: العزلة كالصحراء، الهموم، الخلاء، الألم، الحرب، الطول، الشساعة.. وبالتالي يتحول ليل الصحراء إلى دماء تنزف، بل الصحراء نفسها نتيجة تراكم هذه السمات، وبالتالي فهذه البنية تعكس فقط تفاعل عناصر متباينة على مستوى المعنى (القلب، الانفجار، زئير، المبقورة، ينتهك، الصحراء، الأجداد). ويعمد الشاعر إلى تقنية تضعيف الجزئيات من أجل إضفاء شعرية خاصة على عالم الصحراء، فالقلب (الصحراء) بعد أن استنفد قدرته على تحمل الألم، والهاجس الوجودي للذات، لم ينفجر إلا في الليلة الأخيرة. ففي هذه الليلة بالضبط.. ومرة أخرى تتعطل إرادة الوصول، بعد أن تعطلت في النص الأول، وينغلق النص على إيقاع مأساة الذات، (في هذه الليلة أبتكر حربا أخرى وأمضي)، وهي تقنية، غالبا ما نجدها في نصوص قصيدة النثر. فهي إبدال للإيقاع الكلاسيكي الذي كان يستند على تقنية التدوير، دون أن ننسى أن النص الشعري الحديث - كما تبين من خلال المقاطع السابقة - يستثمر مكون السرد داخل الخطاب الشعري. فالنص أو النصوص التي تؤسس لتجربة سيف الرحبي، غنية بالأخبار، وذكر التفاصيل، فالمكان شاهد على وقائع وأحداث مثل قوة الأجداد وتاريخهم، والصورة - زئير الأجداد - تترجم هذه القوة، حيث شبه الشاعر الأجداد بالأسود، وحذف الأسود وأبقى على أحد لوازمها وهو الزئير، دلالة على شدة البأس في الحرب. وهذا يحيل في نفس الآن إلى الجانب التراثي في النص الحديث. فقصيدة النثر لا تتوانى في

نسج الحوارية مع نصوص سابقة تراثية تكشف عن الهوية ومأساة الذات، وشعرية الألم الذي يسم ويحمله فضاء الصحراء: (كمبضع ينتهك صدر الصحراء)، فالكلاب التي شبهها الشاعر بمبضع - وهو يهم باصطياد الفريسة، والقضاء على كائنات الفضاء وانتهاك حرمة الطبيعة. ورغم أثر الواقع الذي يكتمل أخيرا ويؤشر على امتداد مأساة المكان في الذاكرة والماضي الحاضر - فإن الشاعر يرسم صورة المكان الصحراء باعتباره فضاء ديناميا متحركا غنيا، لا مجرد فضاء قاحل متجمد. ويلاحظ هنا تأخير الفعل وتقديم الاسم المجرور، فالنص ينتهي بفعل، مما يؤشر على استمرار الحدث والزمن، وبالتالي استمرار الحركة والحياة داخل هذا الفضاء. وبذلك يمكن القول إن «الاهتمام لن ينصب فقط على اللفظة الاستعارية، ولكنه سينصب أيضا على العناصر غير التصويرية داخل إطار تلك العناصر التي ترتبط بها الاستعارة تركيبيا»[٢٨]، بل إن كل مكونات الخطاب هنا من بلاغة، نحوا، وتركيبا، وإيقاعا، معجما تتعالق وتتفاعل لتنسج شعرية القصيدة وأبعادها العميقة.

ولكن ما يعمق ويميز تجربة قصيدة النثر - كما سبقت الإشارة - هو انضمام المكون السردي لتعميق شعرية النص. وقد تلمسنا ذلك من خلال الخطاطة الافتراضية التالية في النص الذي حللناه سابقا: حضور عامل ذات يرغب في امتلاك موضوع قيمي هو الوصول (رمزيا) وعبور الصحراء والوصول إلى.. لكن عاملا معاكسا سيحول دون هذه الرغبة (الحرب)، بما يمكن أن توحي به كما حللنا سابقا. وبالتالي هناك تحول سيظهر على جسد النص، فبعد علاقة الاتصال التي ميزت علاقة الذات بالصحراء، سيطرأ تحول هو الانفصال.. لكن الذات ستعاود مراودة هذه الرغبة، وينفتح الأفق النصي على احتمالات أخرى من خلال قراءة النصوص التالية، ويمكن أن نمثل للثنائيات التي يتأسس عليها التشاكل سابقا من خلال المربع السيميائي التالي:

الوصول	اللاوصول
الحياة	الموت

وهكذا يتحول المكان - الصحراء - إلى فضاء ينبض بالحركة والشخوص والأحداث، ومن هنا.. فمقاربة البنيات النصية لمجموعة «رجل من الربع الخالي» تستدعي استحضار مفهوم المرجع، والذي حاولت حداثة سيف الرحبي بلورته وفق رؤية ونسق خاص. فالذات الشاعرة تعثر من خلال هذا السفر الشعري عبر الصحراء، على هويتها وانتمائها الثقافيين، والأنا لا يمكن أن تمثل موضوعها «إذا لم تربط علاقة وجودية معه»[٢٩] فنجد الذات الشاعرة تعثر على الأفق، والذي يحمل سمات تشابه وترابط مع الأرض.. الصحراء (الامتداد، البعد..):

وجدت أفقا يعيد إلي اسمي القديم
ملفعا بوجوه غائبة
وأخرى ستغيب
وجدت دمعة تستنفر المارة
من فوق شاحنة
لقد ذرفها فلاح في الأزمنة البعيدة[٣٠].

والتوسل بالتسويف (ستغيب) يؤكد الثنائية السابقة، والامتداد في الحاضر. إنها جدلية الماضي الذي يمتد إلى الحاضر. إن استحضار بعض المعالم الأدبية التي وسمت هذا الفضاء - الصحراء - باعتبار أبعاده الحضارية، يرسخ البعد الثقافي العميق، هكذا نجد أسماء وأشخاصاً، عناوين نصوص أدبية أسماء حيوانات.. تؤشر على هذا البعد المرجعي الثقافي، الذي يوجه عملية القراءة. وبالتالي يمكن القول إن الذات الشاعرة هنا بصدد فعل اكتشاف ماض وحاضر الكائن

في علاقته بالأرض الصحراء، باعتبارها امتداد جسدي ثقافي إيديولوجي. «ذلك الكائن البشري الذي يتوجب عليه أن يشهد ما هو عليه، أي أن يكشف إنه يشهد انتماءه للأرض»[٣١] فالشاعر رجل من الربع الخالي يحفر في التاريخ الجمعي والأنا الجماعية. ويستحضر تفاصيل المكان والذاكرة، ولا يتوانى في محاورة التراث واستدعاء نصوص وأحداث من الذاكرة، تنسج شعرية فضاء الصحراء. إنه الفضاء الذي يتحول إلى مكان دينامي، وغني بالحياة والأحداث.

وهنا، لا بد أن نستحضر ونحن نقارب مفهوم شعرية المرجع - تأملوا المفارقة في قصيدة النثر - أهم تيمة نخلص إليها من خلال هذه الدراسة، وهي تمثلات خطاب الرحلة في هذه النصوص. إنها كما تبين سابقا رصد للرحلة الجماعية للذات وامتداداتها التاريخية والثقافية - المرجع - في فضاء. ولا نعدم مكونات هذا الخطاب مثل مكون الوصف، كما يمكن أن نلمس من خلال التحليل السابق. فالشاعر وصف فضاء الصحراء بطقوسه وعاداته وجميع تشكلاته الأنتربولوجية، ورصد مظاهر الحركة في الفضاء مستخدما مكون السرد. ومن خلاله تظهر الذات رؤية للعالم، وللكتابة التي تصل الماضي الثقافي بهاجس الحاضر وأسئلته المقلقة.

ويستعصي على الباحث في الشعرية العربية المعاصرة، بل من غير المجدي إجرائيا ومنهجيا، البحث عن تيبولوجية صارمة ونهائية لمشروع قصيدة النثر. وهذا لا يعني بالضرورة كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين والمنظرين والشعراء، إقصاء أي مشروع لدراسة قصيدة النثر من نظرية الأجناس، وإنما كان هاجسنا هو تلمس الخطوات الأولى على سطح هذا العالم الجديد. وهذا ينبع أساسا من التصور الذي ينبني عليه انبثاق مشروع قصيدة النثر، الذي جاء لتمثيل الواقع الجديد الذي تعيشه الذات وتحولاته، ومختلف إرهاصاته.

ويجدر بنا في هذا الإطار أن نتتبع قصيدة النثر، ضمن هذا التشكل الثقافي للحياة الجديدة. لقد جاءت الكتابة الجديدة كما أطلق عليها من طرف هيئة تحرير مجلة مواقف، لتعبر عن هذا الانفجار، ولتكسير الموضة والأنماط الجاهزة، وتأسيس إبدالات جديدة، أي البحث عن أنساق ورؤى جديدة للكتابة والعالم. وهذا يعني أن المشروع الحقيقي لقصيدة النثر انخرط منذ البداية في تأسيس المجتمع الجديد، ومواكبة انشغالات الذات العربية، والكشف عن بنية التفكير التي تؤطر هذه الذات، وعن اللاوعي العربي وأسئلة الواقع والعصر. كان من الضروري إذاً أن تنطلق في هذا السياق من الإبداعية إلى الحداثة. ومشروع الشعرية العربية لم يتميز بحداثة واحدة بل هناك حداثات راكمت هذه الأسئلة.

---

١. محمد الماغوط: ديوان محمد الماغوط، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت ١٩٧٣م، ويضم الديوان ثلاثة أعمال هي: «حزن في ضوء القمر، غرة بملايين الجدران، الفرح ليس مهنتي».

٢. تكتب خالدة سعيد عن ديوان الماغوط: «حزن في ضوء القمر» دراسة بعنوان: «معاقرة الحزن والتشرد» نشرت أولا في مجلة شعر العدد ١١ السنة الثالثة ١٩٥٩م، ثم نشرت في كتابها: البحث عن الجذور، فصول في نقد الشعر الحديث، دار مجلة شعر، بيروت، الطبعة الأولى إبريل (نيسان) ١٩٦٠م ص. ص ٧١ - ٨٠ وفيها:

«حزن في ضوء القمر مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديتين. وغالبية القراء في البلاد العربية لا تسمي ما جاء في هذه المجموعة شعرا باللفظ الصريح. لكنها تدور حول الاسم، فتقول إنه (شعر منثور)، أو (نثر شعري)، أو (نثر فني). وهي مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته، ليس على أساس أنه نثر يعالج موضوعات، أو يروي قصة أو حديثا، بل على أساس أنه مادة شعرية. لكنها ترفض أن تمنحه اسم الشعر» «وهذا طبيعي من وجهة نظر تاريخية بالنسبة للقراء العاديين. أما النقد فيجب أن يكون اكثر جرأة - أن يسمي الأشياء بأسمائها الحقيقية. أنا أعتبر هذا (النثر الشعري) شعرا» ص ٧١.

وتسمي نازك الملائكة ديوان الماغوط الأول: «حزن في ضوء القمر» بـ(الخواطر).

٣. محمد الماغوط: ديوان محمد الماغوط. (مصدر سابق).
٤. كما في: «المطر لي، المطر والرعد والريح والشوارع هي ملكي، ومعي وثيقة من السماء بذلك» المصدر السابق: ص. ص ٣١٩-٣٢٠.
٥. المصدر السابق: الصفحات (ص ٢٦٨- ٢٦٩) (١٤٢)) (ص ٢٧٣).
٦. خالدة سعيد: البحث عن الجذور: ص. ص ٧٥-٧٦.
٧. محمد الماغوط: ديوان محمد الماغوط الصفحات: ١٦، ١٩، ٢٠
٨. (المصدر السابق ص. ١٦- ١٩)
٩. (المصدر السابق ص. ص ٨١-٨٢)
١٠. المصدر السابق، الصفحات: (ص ١٧) (ص ٢٥) (ص ٢٨، ٢٩، ٣٠) (ص١٥٤)
١١. المصدر السابق: (ص ٥٩-٦٠).
١٢. Tziftan. todorov. les genres du discours. ed:seuil. paris. 1978. p: 51.
١٣. G. lesprchy. la linguistique structural. ed: petite bibliotique. payot. paris. 1976. P:185.
١٤. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط. ١٩٩٧.. محمد معتصم ٣. مايكل ريفاتير. دلائليات الشعر. ترجمة ص: ٧٨.
١٥. R. barthes. essais critiques. ed:minuit. paris .١٩٦٦. p: ٢٢٩
١٦. شهاب الدين أحمد بن عبدالوهاب النويري. نهاية الإرب في فنون الأدب. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. بدون تاريخ. دمشق. ص: ١٢٧.
١٧. أبو محسن حازم القرطجاني. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق وتقديم: محمد الحبيب الخوجة. دار الغرب الإسلامي. ط٣. بيروت. ص:١٩.
١٨. Tziftan. todorov. les genres du discours. ed:seuil. paris. 1978. p:44.
١٩. suzan bernard. le poeme en prose de baudlaire jusq a nos jour.. ed:nizit. Parit. 1959. P:111
٢٠. Tziftan. todorov. les genres du discours. ed:seuil. paris. 1978. p:
٢١. edward sapir. antropologie. TD: christian baudelot. pierre cliquart. introd: christian ba&udlot. ED: minuit. 1967. p:
٢٢. سيف الرحبي. «رجل من الربع الخالي». دارالجديد بيروت. ١٩٩٣م.
٢٣. المرجع السابق نفسه.
٢٤. المرجع السابق نفسه.
٢٥. المرجع السابق نفسه.
٢٦. المرجع السابق نفسه.
٢٧. المرجع السابق نفسه.
٢٨. مايكل ريفاتير. دلائليات الشعر. ترجمة وتقديم: محمد المعتصم. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. الرباط. ١٩٩٧م.
٢٩. Roman jakobson. essais. de linguistique general. Td:nicolas ruwet. ed:minuit. 1963. p:179.
٣٠. سيف الرحبي. «رجل من الربع الخالي». دار الجديد بيروت. ١٩٩٣م.
٣١. المرجع السابق نفسه.
٣٢. مارتن هيدجر. المنادى إنشاد. ت وتلخيص: بسام حجار. المركز الثقافي العربي الدار البيضاء. ١٩٩٤م. ص:٥٧.

* شاعر وناقد سوداني مقيم في الرياض.
** شاعر وناقد من السعودية.
*** شاعر وناقد من مصر.
**** كاتب وناقد من المغرب.

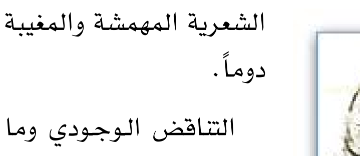
التناقض الوجودي وما ورائيات النص

عند محمود البريكان

(الغريب الذي لم يروجهه أحد أنموذجاً)

■ صفاء خلف*

التمازج المحتدم بين السيرة وجمالياتها الإبداعية، شكل مفصلاً مهماً في بنية البريكان الكلية؛ لذا، فإن قراءة نتاجه بعيداً عن محاولة فهم عزلته، ليس بالأمر الهين؛ بسبب الإشكالات المبثوثة في جسد الطرح الشعري، والمسكوتات التي تتمركز في ما ورائيات نصه.



فالدخول إلى عوالمه الخاصة، اجتراح للواقع، وجعله إطاراً أميبياً للحالة، ومدخلاً للسفر عبر أغوار مبتنيات النتاج الغامض المليء بتناقضات الكينونة والوجود.

التناقض الوجودي، ارتكاز متوازٍ على خطين: سلوكي وإبداعي، يتمحور في الذات مشكلاً عوالم متداخلة.

وما ورائيات النص، مزيج من تقنية صورة (علامات ترقيم/ تنقيط)، والاحتكام إلى الاشتغال العقلي بتوظيف نظريات علمية لها، علاقة وطيدة في ترسيخ تيمة الحدث وإعطائه بعداً حقيقياً لمواجهة تحديات العصور التي تتجول فيها كائناته الشعرية المهمشة والمغيبة دوماً.

التناقض الوجودي وما ورائيات النص، نجد لها صدى كبيراً في القصيدة الأنموذج، للحيز الكبير الذي تشغله فيها، والذي لا يمكن إغفاله لما له من إيحاءات عالية الاستشعار بالذات والمحيط.

الومضة القصّية

الرصف التمهيدي لتصاعد المشاهد في جسد الطرح الشعري يمتلك حسية الأشعار بالتواجد (المُغيَّب) في الذاكرة والأرض، ويتفضى بوابة لافتتاح الحدث بالإخبار المباشر؛ ممهداً لحيثيات تأليف

صلة بين المتلقي والكائن الذي يتحرك في أجواء القصيدة متنقلاً من مفازة إلى أخرى، وفق التصاعد الدرامي لتاريخيته.

(لعلك يوماً سمعت عن البدوي العجيب

الذي كتب الله أن لا يموت وأن لا يرى وجهه أحد).

امتشاق التصحر الحلم من فيافي الضياع عبر التساؤل الكبير المطروح في مفاصل القصيدة بتنويعاتها، خلق رشقاً من مثابات سيسيولوجية يبحر بها، عارضاً تأملاته غير محدودة المكان، المستفزة في إمكانية قياس الزمن.

(أنا البدوي الغريب.. يجوب البوادي

ويطوي العصور ويعبر جيلاً فجيلاً إلى أخر الأزمنة).

إن هذا التنقل ما هو إلا شكل إيقاعي، ليس إيقاعا موسيقي النظم، متراتبا يناغم النسيج العضوي في طرح الثيمات، ويمسرح البناء المضموني؛ وصولاً لتركيب الشكل من حيث (أن الجمال الشعري الحقيقي، يكمن في امتصاص الشكل الفني لموضوعه، أي «لجوهر الانفعال الإنساني». (محمود البريكان) تصحر الحس وانسداد بؤرة الشعور وانقياد المصير نحو عزلة سلوكية، سمة للزمكان الذي عاش فيه ذلك البدوي المقهور.

هذه العزلة السلوكية.. هي في الأصل نابعة من جوهر حياة البريكان مضفياً عليها (عزلة إبداعية)، وهي «العزلة الحقيقية التي كان البريكان يجاهد من أجل إنمائها وتعميقها، ليبقى شعره منعزلاً ومختلفاً» (عبد الزهرة زكي).

والعزلة والاختلاف حُددا في نطاق هذه القصيدة باستدراكين من قبل قوة عظمى تمتلك هيمنة امتلاك المصائر:

١- كتب الله أن لا يموت.

٢- أن لا يرى وجهه أحد.

الإشكالية الأولى.. تتمخض في تواصلية وهلامية الزمن بوصف الكائن (شاهداً أبدياً)، إما قاصداً العيش في ظل عوالم متداخلة، أو قسراً بفعل ضرورة الخلود المستمكن في خبايا التوق الدائم لأسر الفناء والاسترسال في الكيان الوجودي للكشف عن أوجهه المتعددة.

وتلك رغبة البريكان نفسه.. الذي «اعتاد الدخول في التناقض، وأن يجد الكثير من الجمال في وجه الحقيقة» وفق تعبيره.

(حفظت أغاني الزوابع عبر الأفق

وكنت أمرأ القيس في التيه، والمتنبي

في الطرق النائية، وفي عزلة الروح

كنت المعري رهين السجون الثلاثة).

ومن المعروف أن أبا العلاء المعري كان رهين المحبسين؛ العمى وعزلته عن المحيط، والبريكان، تقمص الشخصية المعرية، مضيفاً عليها محبساً ثالثاً.. ألا وهو (عزلة الروح).. وهذا فيه وجهان:

الوجه الأول: لم يشأ البريكان استخدام مفردة (محبس) أو (محابس) المقرونة برهين المحبسين؛ لأنها لا تستنفر لدى المتلقي الطاقة الحسية التي يريدها، والتي تفجرها مفردة (سجون)، لما لها من وقع نفسي حاد في تشكيل الصورة المأساوية للعزلة؛ و(السجن)، لا يمكن فرضه من الداخل، أو حتى من الإنسان نفسه ضد نفسه، بل يفرض من قوة الخارج المؤثرة؛

أي أنه أراد أن يصور الأمر على أن العزلة التي أوجدها (هو) والمعري، كانت لضغوط خارجية مورست ضدهما بشكل غير مباشر أو مباشر.

الوجه الثاني: أن البريكان يرى أن الحياة هي موت لاشعوري للروح بتقزيمها بقالب لا يحتويها، خالقاً «فجوه بين الروح والقالب»، هذه الفجوة هي التي تتحرك وتجوس وتتمحور حولها حياته، وبذلك تبقى الروح على ضفة انتظار الانعتاق نحو مجالها الحيوي المفروض أن تكون فيه، وبين القالب المموه الذي وضعت فيه. وهو بذلك يؤسس خطأً فكرياً غرائبياً يلغي فيه حتمية الكينونة والوجود، مع أن الحياة ما هي إلا موت ضروري واضطراري لتمارس فيه الروح فعالياتها التشذيبية والتقويمية، وصولاً إلى الكمال الذي لا يتم إلا من خلال الخروج من زنزانة الجسد (عزلة الروح)، لتحيا في رحابة الكون الفسيح، مزهوة بالفضاء المطلق.

(هذا الرميم متى يتحرك؟

هذه العروق متى تتدفق بالدم؟

هذه اليد الذابلة متى تتحرر من موتها؟).

الإشكالية الثانية.. الاعتكاف، كان أحد أركان حياته المغلقة، التقدير الأول: جاء محمولا في ثنايا القصيدة، وهو تقدير (نصي) في الوجه الذي غضنته المهالك، وشوهت تضاريسه الحروب، ورسمت على أرجائه السقطات المتوالية علاماتها:

(وجهه الأول المستدير البريء،

الذي غضنته المهالك وافترسته الحروب

وخطت عليه علاماتها).

جدلاً، هناك وجه أول، فإنه بالضرورة وجود وجوه أخرى.. نمت طبقات تراكم الأحداث عليها، فغيبها، فأصبح ذا وجه أميبي يتلون ويشكل وفق تغير المحيط بإرهاصاته، بوصفه (شاهداً أبدياً):

(نمت طبقات الزمان

على جلده. فهو لا يتذكر صورته،

صورة البدء).

وهندسة الوجه البريء (المستدير) لا يمكن تغييرها، لكن من الطبيعي جداً أن يتلون الإنسان ويستجير بأخر لا يكشف عن براءته:

(وراء قناعي القديم/ بصيص براءة)

التي لا يمكن العيش بها في دائرة موحشة فيلتهم..

(أنا في عالم يتفجر حولي بإيقاعه المتوحش)

أما التقدير الثاني.. الانزواء عن الفعل الاستعراضي اليومي الذي قد يسبب له هدم مبنياته المثالية، ويحيلها هامشاً تختزنه الذاكرة، وقد يصيبه النسيان والاستغراق بالملهيات اليومية، وفضفاضة الانغماس فيها، قد تسبب له صدمة نفسية على صعيد أخلاقي، تؤدي به إلى الخروج من كيانه الذي أسسه على المثالية والرقي المعرفي والفكري، ومع ذلك، بقي يتصل بالحياة عبر قنوات رفيعة، تضمن له وصول رؤية الخارج دون خدش لمخيلته، وهذا مبني على أساس التعامل مع البريكان إنساناً، ومن ثم ذلك التشابه الغريب مع البدوي في قصيدته.

المستوى الأول..

(أنا هو ذلك... على الموت تسقط ذاكرتي في

الظلام)

لا يمكن أن ندعوها استرجاعاً للذاكرة المغيبة، حيث تأسيساتها على استعراض تاريخية البدوي مدخلاً لتركيز (الفادي الطليق) المأسور و(البطل المنقذ) المهزوم، في زوايا توثيق الحالة بشيء من الشجن والتأسف..

ومن الملاحظ أن الشاعر عمد إلى تركيز ضمير (الأنـا)، تتكرر ثماني مرات في سياق التركيبة الشعرية.

ويمكن أن نحدد وظائفها:

١- التكرار جاء مبنياً وفق احتواء العمق لـ (الفعل/ الصورة) إذ أن كل أنا جديدة تعني بداية الشروع بتوظيف جديد ومغاير.

٢- (الأنـا) الأولـى جاءت بعد عملية الومضة القصية (لعلك يوما..) والتي بعدها يستقريء هيكليته العامة..تأتي (الأنا) لتفاجيء المتلقي بأن الشاعر (هو ذاك)، وبذلك يتحول النص إلى منولوج داخلي يبدأ الشاعر ليبث ثيماته في التكوين.

٣- أربع تكرارات لـ (الأنـا).. جاءت مقرونة بمفردة (البدوي)، وأولها جاءت مفرده.. (الغريب) مضافة إليها.. وهذا التخصص جاء كتمييز عن التكرارات الأخرى من جهة لوجود مد طوبوغرافي له علاقة حضارية بالبداوة لها تقليعاتها.

٤- ثلاث تكرارات لـ (الأنـا).. جاءت تحمل مفاهيم جديدة (الفارس والضيف/ الزائر/ الشاهد الأبدي)، وتنقل صوراً تعبر عن حدود زمنية ومحددات مكانية.

ينتهي المستوى الأول بإشكالية متداخلة الأبعاد وهي..

(أنا الشاهد الأبدي على الموت تسقط ذاكرتي في الظلام)

هناك توافق في التركيبة الجملية:

على موت	في الظلام
جار ومجرور	جار ومجرور
معرفة	معرفة

عملية موازنة

يقابلها توافق في التكنيك الإبداعي من حيث.. أن فعل (الموت) يعني انفصال الإنسان عن الحياة المادية بكل الجوارح، ومنها الحسيه كـ (العين) التي تقوم بفعلها البصري من خلال انعكاس الضوء فيها، وسقوطها في الظلام، يعني انعدام الرؤية التامة، وبذلك تنتفي الحاجة لها عملياً. ومن باب أخر.. أن فعل الذاكرة يتوقف على عمليات التصوير والمونتاج داخل العقل. وإخضاع الذاكرة للفراغ الموحش.

وهناك أيضا توافق مادي أخر وهو:

الذاكرة ـــــــــ الشاهد الأبدي

بما أن الكائن كان مبثوثاً في الأحداث المكانية والزمانية.. فحصيلة الخروج فيها هو الذاكرة.. ومن هذا نستخلص أن (فعل السقوط) هو الإسفين الغريب في التركيبة الشعرية وحياله قلق، وهذا سنبينه:

١- ليس الموت هو الذي ينقض على الذاكرة، بل هي الذاكرة التي تنقض على الموت. دون الوعي الكامل منها في احتمالات عرضية:

أ- إن الذاكرة بتحررها من غلالة الجسد بفعل الموت، تمارس فعالياتها في رحابة الكون الفسيح مزهوة بالفضاء المطلق.

ب- أو تفاجأ على العكس، لتجد أن الموت نفسه تواطأ مع قوى الظلام ليرزح هو ونفسه والذاكرة تحت وطأتها.

٢- فعل السقوط قسري وعنيف في إخضاع الذاكرة للسكوت. فكان سقوطاً حراً للشاهد والذاكرة والموت بفعل حرف الجر (على) الموحي بالسقوط من الأعلى نحو الهاوية، والاستقرار فيها مأوى نهائياً بفعل حرف الجر (في).

وبذلك أصبح (الموت) ليس المرحلة النهائية، أو المحطة الأخيرة، بل نقطة عبور، فوجدت الذاكرة نفسها مستمرة في السقوط نحو الظلام.

٣- فعل الظلام: حتمي ومجحف في الاستغناء عن الذاكرة والانزواء عن الحركة في خضم الوضع الجديد، كذلك أن الظلام يمثل المحطة النهائية وقاعدة الثبات الأخير، إذ أن الموت بإمكانه أن يكون القاعدة الأخيرة، إلا أنه جاء كمرحلة ممهدة بين فضاءين (الحياة/ الظلام)، فأصبح ممراً، وقناة العبور للمصب الأخير.

المستوى الثاني

رجع الذاكرة القريب

(أقمت على صخرة الروح مملكتي...)

(كنت أملك هذا اللسان ولا أتذكر شيئاً)

التلاحق المبتكر لانحناءات الوفق ضمن فضاء النصف من اللوحة القصيدة، مارس تمازجًا نصياً/ سلوكياً مع تكوينات المستوى الأول.. وهذا المستوى مبنياته تعبىء الكائن المتحرك في وفقها لا شعورياً بالإفرازات والتقنيات التي احتوتها في المستوى الأول..

النسق الخطابي تعدلت لغته من الاعتراف إلى الإثبات فالمواصلة.. وهذا التغيير جاء نتيجة تبدلات هائلة في المحيط، أثرت على نفسيته، وجعلته ينقاد لفعل ميكافيلي مفرطٍ بقيمه الأخلاقية، وينسى ضرورته، وبحال وجوده إلى التهميش كواحد من الذين يزجون في السلطة وألاعيبها دون الوعي لشخصيته وإرثه الواعي.

كذلك إن هذا المستوى هو استكمال، أو بفارق غير كبير زمنياً، لكن التغيير الحاصل كان على صعيد الفضاء العام وصعيد اللغة.

الفضاء العام

ففي المستوى الأول، كان الفضاء العام مميزاً بروحيته الإنسانية ذات الهموم المشتركة المطلقة في التعايش السلمي، والبقاء (قصداً أو قسراً) خارج نص السياسة، وبقاءه متفرجاً محايداً، تأثر ولم ينجرف في التيار. وهنا اختل الفضاء من:

١- روحية الفضاء العام:

اختلفت روحية الفضاء العام، بأن أصبح جوها مشبعاً بالسياسة وألاعيبها وسقطاتها، ما أثر بشكل كبير على الخطاب المروي من حيث التعامل السيمولوجي مع الأحداث التاريخية، وبشكل غامض ومبهم، لكنه مكشوف بالقراءة المعمقة، وتتبع الترتيب النسقي للقصيدة في جزئها هذا.

٢- الانقلاب الأيديولوجي:

بعدما كان شاهداً متفرجاً حيادياً في المستوى الأول.. رفض أن يلعب نفس الدور المستعبد، فقرر التحول من المسار الاجتماعي الهادئ، إلى المسار السياسي المضطرب.. عله يفلح

في تمكين قدرته على النهوض بواقعة وتحقيق تطلعاته المبهمة (التي لم يعلن عنها على طول القصيدة). والمباشرة بالانقلاب الإيديولوجي، بناء على موروثه الروحي الاجتماعي الهادئ.

(أقمت على صخرة الروح مملكتي)

وهذا البنيان يفتقر إلى الخبرة والتمرس، ويحتاج إلى ألاعيب وخدع السياسة التي يمكنها أن تبقيه صامداً، إلا أنه - وبحكم طبيعته الإنسانية - سقط في فخ الثقة الكاملة بالمحيط..

(استبعدت روحي الطيبات

إلى أن تفتت لحمي).

وانتهت مسيرته السياسية القصيرة كـ (بطل منقذ) و(فادي طليق)، ليتحول إلى مغيب مهمش تحت وطأة السلطة الغاشمة التي تتلاعب به، وتنتهك إنسانيته، وتضع من قدره، كعذاب يومي في الصحوة والمنام.. التي تمسخه شيئاً على القارعة.

(رأيت كلاب الملوك

تطاردني في المنام

رأيت الرجال يخدمون كلاب السلاطين

أو يضحكون الطواشية المتخمين

وقوفاً وراء الموائد

وكالببغاء التي هرمت

كنت أملك هذا اللسان

ولا أتذكر شيئاً)



تقنية اللغة..

اعتمد أسلوب الخطاب في المستوى الأول على ضمير الفاعل المنفصل (أنا).. لتوكيد الشخصية كما بينا كضرورة قصوى لاحتواء الحدث والسيطرة على مقوماته، أما في المستوى الثاني، فقد جاء الأسلوب مغايراً، حيث اعتمد الشاعر على الضمير المتصل المعبر عن الفاعل (التاء)، الداخلة على الأفعال الماضية (أقمت، بدأت، تلاشت، نسيت، دخلت، بايعت، خضعت، ما عدت، رأيت)، فأصبح التركيز على الفعل بحد ذاته وتأثيثه لبنة تعنى بالبناء الصوري/ الحدثي.. بسبب التداخل التاريخي والتنقل الزمني السريع.. وهذه الأفعال الماضية التي شكلت خطاً جمالياً ضمن سياق الجملة الشعرية، تحمل بعداً زمنياً جمالياً إذ أنها تتمتع بروحية الحاضر، وشمولية النظرة التاريخية، ومستقبلية التواتر على النهج نفسه.

تعد ظاهرة علامات الترقيم والتنقيط واحدة من سمات الحداثة في الإبداع، لما لها من مدلولات تغني العمل فنياً، وتقدم له إيحاءات بصرية، وخاصة إذا وظفت في الملفوظ الشعري.. (واستثمارها لوصل الملفوظ ببعضه من جهة، وبالمغيب أو المسكوت عنه خارج النص من جهة أخرى. (أقاويل الجملة الشعرية، حاتم الصكر).

وبذلك نفتح فضاءً رحباً، يمارس فيه المتلقي حريته في إعادة أنتجة النص أو الصورة حسب رؤيته الخاصة.. مؤسساً جسراً إبداعياً/ جمالياً

بين تقنيات النص/ مسكوتات الشاعر/ خيال المتلقي..

يعتمد البريكان على مثل هذه التقنيات البصرية داخل النص في أغلب أعماله إن لم تكن كلها، لتكوين روابط عضوية داخل الطرح الشعري.

وهذا المستوى ينتهي بسطرين من (التنقيط المتواصل)، دلالة على استمرارية الحدث.. وأن هنالك مسكوتاً عنه (مبهم) و(منطوق به) سابق يتوالى لتكملة الصورة.. لكن المتلقي قد يسيء فهم هذه التقنية ويعتبرها فاصلة/ نهاية، لكن المتتبع إنتاج البريكان الشعري (المنشور) يلاحظ أن البريكان عندما يريد الانتقال من (الحدث/ صورة) إلى آخر، فانه يستخدم تقنية ثلاث نقاط كبيرة (●●●)؛ أما هنا فالقصد مغاير، وبذلك نتوصل إلى أن البريكان أراد أن يمزج الإشكالية الأخيرة من المستوى الأول (أنا الشاهد الأبدي.. في الظلام) بعد انتهاء المستوى الثاني، مستعيضاً عن ذلك بسطرين من النقاط المتواصلة.. وقد رأينا في ذلك:

١- كنت أملك هذا اللسان
ولا أتذكر شيئاً
على الموت تسقط ذاكرتي في الظلام.

٢- أنا الشاهد الأبدي
كنت أملك هذا اللسان
على الموت تسقط ذاكرتي في الظلام
ولا أتذكر شيئاً.

٣- كنت أملك هذا اللسان
على الموت تسقط ذاكرتي في الظلام
أنا الشاهد الأبدي.

المستوى الثالث

(تخاطبني الريح... متى يا إلهي؟ متى)..

يشتغل المستوى الثالث على التكنيك العلمي للظواهر والإمكانات الحالية، كمسلمات طبيعية دالة على تبدل النظرة الحسية للأشياء، والابتداع المستمر في السيطرة، لتكون على قسمين: أولهما ما ذكرنا، وثانيهما هو الحركة الروحية المقبلة..

(تخاطبني الريح افتح عيني)

إن الإيحاء في الجملة الشعرية يصل بالمتلقي لحدود (المكان) الذي بقي مهمشاً على طول المفازتين. بسبب أن المكان لا يمثل فتحاً في حدود الصورة؛ أما الآن، فإن المكان يمثل فتحاً لابد منه في حدود الصورة/ الثيمة. إن الريح بالفعل المحسوس والموروث عندما تجوب الأرض المفتوحة، فإنها تصدر أصواتاً تشبه (الموسيقى البدائية). أو صوتا بشريا مضخما، كـ(الهمهمة)، أو بعض المقاطع الصوتية كالفونيمات الإيحائية المستعملة في اللهجات المحلية، وهذا الإيحاء، قدرة الكائن على أنه محاولة للسفر عبر الزمن والانتقال للماضي، حيث بالإمكان النظر بهذه الإشكالية على أساس ظاهرة الانتشار (Diffysion) المعروفة في الفيزياء.

من حيث التعامل مع المائع، (هي ذات الحالة في هبوب الرياح من منطقة الضغط العالي إلى منطقة الضغط المنخفض، والإنجازات الفكرية والإبداعية تكون في العادة مشحونة بالطاقة والقابلية على أحداث حركة ونشاط معين، (إنها مثل المائع الكثيف)، وفي حالة تراكمها في موقع (مكان) محدد، فإنها ستقوم انتقالات مكانية من منطقة النشاط الإبداعي الكبير، إلى المنطقة الخالية في فترات زمنية متقاربة «بعض

الشيء» وهي الظاهرة نفسها، يمكن حدوثها عبر الزمن). «د. محمد عز الدين الصندوق، كيف نخلص المستقبل من الماضي؟».

ومن ذلك نستنتج:

١- تحديد المكان وهو (الصحراء).

٢- الأفق المفتوح، والانبساط المترامي، جعل المخيلة تشتغل سينمائياً وتعيد أنتجة الأحداث بالصورة التي ظهرت عليها القصيدة، من ومضة قصية، ورجع ذاكرة بعيد، ورجع الذاكرة القريب. وصولاً لحالة الانفكاك من الطقس الفيزيولوجي..

(هل كان ذلك حلماً بعمق الزمان؟)

من حيث الانفصال عن مجاراة الواقع (الحاضر)، والتقوقع في دائرة (الماضي).. كفعل يومي له تقاليده ومقاييسه التي لا تحترم الزمن الفعلي المعاش في الحركة من حيث (البناء العمري، التقدم المعرفي).

أو في عود على المكان.. فإن هلامية البنية.. وبسبب أبعاده الثلاثة التوافقية، سمحت بحرية الحركة إزاء جمود الزمن في البعد الواحد، لذا فان الكائن (حدد الصحراء)، وجعلها منطلقاً مركزياً، ونقطة ثبات جوهرية في الانتقال والعودة.

وعلى الرغم من التهميش المقصود للمكان، فإنه كان موحداً في جميع فضاءات المفازتين والتي تتفرع منها فضاءات داخلية:

(القصور، السجون، المضارب، الموائد) (الخيمة، الغرف، المسجد).

والعودة.. كانت مرة أخرى في الصحراء. في مفتتح المستوى الثالث.. فتصبح فضاءاً جامعاً ومدخلاً لفضاءات داخلية..

(طاحونة بقوى الظلام، مكاتب هندسة الموت، المدن اللاهية)

(مفاعلات نووية، مختبرات الأسلحة الذرية، دوار العولمة)

ومن الملاحظ آن فضاءات الحاضر تختلف جذرياً عن البناء الفكري والمبنيات الشكلية عن الماضي.. لكن مسببات الحدث واحدة، والاستبداد بطبائعه واحدة.

وإن التوطين للإرث والذاكرة، والانتقال للتأسي بالماضي، ومحاولة تهميش الحاضر، والمسارعة بحلول المستقبل، تخلصاً من الفشل والانتكاسات والقيود القسرية، أمر طبيعي جداً في المجتمعات الممتلكة لخلفيات ميثولوجية ناضجة، فتتحكم لمثل هذه الظاهرة في هيكلية الحاضر على تشكيلة الماضي؛ أي ما يعني (الحنين إلى الماضي PAST SICKNESS).

أفتح عيني:

هل كان ذلك حلماً بعمق الزمان؟

وهل أحلم الآن؟..

الحلم يتوزع على مكمنين:

الأول: الحلم الحكواتي: (بعمق الزمان)، من حيث أن الظروف والنكوص الدائم هو سمة نشاط آلامه، فخلفت عقدة متأصلة فيها باشرت عملها عبر الأجيال، وصولاً للحاضر، وقد تتواصل لتبلغ المستقبل.

الثاني: الحلم التوافقي: عندما أغمض عينيه (افتح عيني سبقه فعل الإغماض بالضرورة). راح نسيج الذاكرة يعيد بناء إحداثياته بشكل مغاير.. في الغوص بمكنونات الماضي والاشتغال فيها، لتغيير النسق التاريخي، ليلد الحاضر بشكل عفوي جديد معافى، إلا أن المشكلة الكبرى..

أن الكائن وجد نفسه يعيد نفس الكرة مجسداً انثيالاته السابقة ملتصقاً فيها، وهذا ما يعبر عنه بالأفعال الماضية ذات روحية الحاضر، المفتتح بها كل حدث جديد ومغاير في المستوى الثاني.. إذ أن الفاعل مستترٌ تقديره (الأنا) التي عُدَّت لولباً للحركة في المستوى الأول.

وبذلك تفشل الحركية المكانية والظرفية الزمانية في تعديل موازين الماضي والحاضر، وهذا يهيئ إلى الحركة الثانية في هذه المستوى، وهي الحركة الروحية:

(سأجمع أجزاء روحي وأبحث ثانية عن مكاني وإسمي ومسقط رأسي)

والفضاء الجديد للتحرك هو الانتقال الروحي الذي هو بالضرورة الانفصال عن:

١. القالب الجسدي.

٢. المعيار المكاني.

٣. الإرث الزماني.

وبذلك يكون وعاءاً طبيعياً للحركة الحرة، والاشتغال غير القياسي/ المفتوح، لابتكار الوجه المستقبلي الجديد.

ثريا النص

(البدوي الذي لم يرَ وجهه أحد)

ثريا النص، إشكالية بحد ذاتها لما تثيره من أسئلة تتجاوز حدود المألوف، لتدخل في حيز الغيب والإبهام، لتشكل مع بقية الإشكالات المتلاغزة على طول القصيدة، ناقوسا يدق في إيقاعها.. كأرضية حانية لكل متشعب.

والسؤال المثير: لماذا جاءت ثريا النص على هذه الشاكلة (البدوي الذي لم ير وجهه أحد)؟.

أي.. وبتعبير آخر: لماذا لم تاتِ على هاتين الشاكلتين؟

١. البدوي الذي كتب الله أن لا يموت..

٢. البدوي الذي لن ير وجهه أحد..

الشاكلة الأولى: لو جعلها البريكان ثريا لنصه، لأحدث تضارباً كبيراً في ثنايا أطروحته، وبذلك يخرج عملاً يحمل الكثير من المجانيات الحديثة، وينتقص الكثير من قيمته. مثلما توصلنا من قبل.. إن البريكان له نظرة تتناقض مع المسار الكوني الوجودي في أن الموت ما هو إلا الحياة الحقيقية للروح، حيث تمارس كامل إنسانيتها وصولاً إلى الكمال المطلق في التوحد مع جوهر الكوني.. وتخليده في الحياة (أن لا يموت) يعني التخلي عن الثيمة المركزية في العمل.. لكن قد يتساءل المتلقي بأن هذه الثيمة طرحت في سياق القصيدة، كواحدة من مميزات الاختلاف، وأحد عناصر التركيب الشخصوية..

لو نظرنا لتشكيل الومضة القصية (لعلك يوماً سمعت)، انقطاع استمرار الفعل وتوقفه عند حدود زمنية سابقة، وبذلك يكون أن البدوي قد انتهت ضرورته المادية (الحياة)، وظلت ضرورته التاريخية متواترة كحدث موروث.

الشاكلة الثانية: الحرف (لن) حرف جزم نفي نهائي قاطع، لا يتلاءم مع التغيرات الكبيرة الحاصلة في أجواء القصيدة، منها (الفارس والضيف) اللذان من المهم جداً معرفة وجوههما لإقامة صلة اجتماعية بينهما وبين المجتمع. وكما أشرنا أن المستوى الأول كان يتمتع بجو اجتماعي هادىء. وبذلك يتعرض النص لخطر فقدان المصداقية، والحط من قيمة المعالجة والتشخيص.

* كاتب وناقد من العراق.

الواصف والموصوف

في أقاصيص الكاتب التونسي المهاجر كمال العيادي

■ عبدالدّائم السلاّمي*

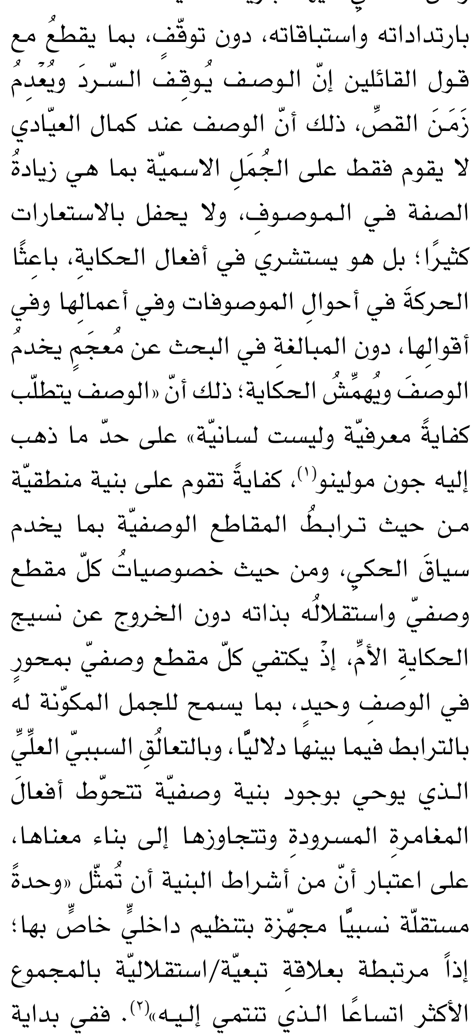


يتوافّر الكاتب والصحفي كمال العيّادي على تجربة ثريّة في الأرض، حوّلها - بوكْدٍ منه وإصرارٍ - إلى تجرُبة ثَريّة في الكتابةِ والتخييل. هو مبدِعٌ جوّالٌ: انطلقت تجرُبتُه من تونس، واتسعت به عبارتُها إلى أوروبا الشرقيّة (روسيا) فأوروبا الغربية (ألمانيا) حيث غنم من ترحالِه بؤسًا حياتيًا وفيرًا، بؤسًا لم يحتمله جسدُه النحيفُ فاحتملتْه لغتُه الثخينةُ بصور الواقع، تُنقّيها في غير تزلُّفٍ من أحساكِها لتنحتَ منها قصصًا تنأى بالمتلقّي من معنى الأرضِ إلى أرضِ المعنى، حيث ثراءُ المغامرةِ وخصوبةُ الوصفِ وكثرةُ ماءِ الموصوفِ، شخصياتٍ كانَ أو أمكنةً أو زمانًا.

والذي نذهب إليه هو أنّ مَيْزَةَ قصص كمال العيّادي تتمثّل في صدقها التخييليِّ، إذْ نجدها تمتحُ من واقِعِها رُواءَ كائناتِها الورقيّة، مَا يجعل القارئَ ينوجدُ فيها بالقوّةِ، لا.. بل ينوجدُ فيها بالفعلِ في شيءٍ من التماهي التّدلاليِّ الذي يُفْضي به من تلقّي المُغامرةِ القصصيّة إلى التلاقي مع أحداثِها، تُحاكيه فيَحْكيها عبر فعله القرائيِّ معانيَ تكادُ تمشي أمامه وتدخل مسامَّه ويتشرّبها جسدُه وفكرُه، وأحيانًا يتبنّاها فتصيرُ منه ويصير بها فيها.

وإذا كان بعض النقّاد المحدثين يتنصّلون أحيانًا من حالِ الكاتبِ ويكتفون بأحوالِ المكتوبِ بما يضمن لقراءاتهم الحياديّةَ الموضوعيّةَ والصّدقيّةَ في التعاطي مع المرويّاتِ، فإنّ قارئَ قصص كمال العيّادي لا يملك القدرة على الحيادِ، ولا حتّى على الفصل الموهومِ بين النصوصِ وصاحبها، ذلك أنّ قراءةً لقصصٍ له مثل «آنيتا» و«حميد ميتشكو» و«الدغفوص أبو التآليل» أو «صاحب ربطة العنق الخضراء» وغيرها من القصص القصيرة، لا يمكن أن تبلغ صدقيتَها إلاّ متى استحضرتْ تجرُبةَ الكاتبِ فيها على اعتبار أنّه الواصفُ والموصوفُ والصفةُ، وهو ما سنحاول تفصيلَه في هذه الإطلالة السريعة على عالَمِه القصصيِّ.

الكاتبُ واصِفًا



لا يكتفي كمال العيّادي بالوصف، في العيّنة من القصص التي ذكرناها سابقًا، تقنيّةً تعضد السّردَ لتُغنيَ معناه عبر الزخرفة والتزيين اللفظي، بل نراه يُعوِّلُ على الوصف باعتباره سَرْدًا داخلَ السَّرْد، إذْ تأتي مقاطعُ قصصه ثخينةً بالأحداثِ كثيفتَها، ويجري زمنُ الحكْيِ فيها جريانًا لطيفًا بارتداداته واستباقاته، دون توقّف، بما يقطعُ مع قول القائلين إنّ الوصف يُوقِفُ السّردَ ويُعْدِمُ زَمَنَ القصِّ، ذلك أنّ الوصف عند كمال العيّادي لا يقوم فقط على الجُمَلِ الاسميّة بما هي زيادةُ الصفة في الموصوفِ، ولا يحفل بالاستعارات كثيرًا؛ بل هو يستشري في أفعال الحكايةِ، باعِثًا الحركةَ في أحوالِ الموصوفات وفي أعمالِها وفي أقوالِها، دون المبالغةِ في البحث عن مُعجَمٍ يخدمُ الوصفَ ويُهمِّشُ الحكاية؛ ذلك أنّ «الوصف يتطلّب كفايةً معرفيّة وليست لسانيّة» على حدّ ما ذهب إليه جون مولينو[1]، كفايةً تقوم على بنية منطقيّة من حيث ترابطُ المقاطع الوصفيّة بما يخدم سياقَ الحكي، ومن حيث خصوصياتُ كلّ مقطع وصفيّ واستقلالُه بذاته دون الخروج عن نسيج الحكايةِ الأمِّ، إذْ يكتفي كلّ مقطع وصفيّ بمحورٍ في الوصفِ وحيدٍ، بما يسمح للجمل المكوّنة له بالترابط فيما بينها دلاليًا، وبالتعالُقِ السببيّ العلِّيِّ الذي يوحي بوجود بنية وصفيّة تتحوّط أفعالَ المغامرةِ المسرودةِ وتتجاوزها إلى بناء معناها، على اعتبار أنّ من أشراط البنية أن تُمثّل «وحدةً مستقلّة نسبيًا مجهّزة بتنظيم داخليٍّ خاصٍّ بها؛ إذاً مرتبطة بعلاقةِ تبعيّة/استقلاليّة بالمجموع الأكثر اتساعًا الذي تنتمي إليه»[2]. ففي بداية



كمال العيادي

قصّة «آنيتا» مثلاً نقرأ المقطع التالي «لنتّفق في البداية على أنّه من حقّي أن أضرب رأسي. أوّلا لأنّه رأسي، وأنا حرّ أن أفعل به ما أشاء، وثانيا لأنّه يستحقّ الضّربَ، فهو السّبب في كلّ بلائي وما أنا فيه. ورغم أنّني أجد لذّة مدغدغة مثل دبيب النمل وخدرًا بنفسجيًا محبّبًا حين أضربه، فإنّ السبب الحقيقيّ وراء ذلك أنّني اكتشفتُ منذ سنتَيْن تقريبًا أنّني أجني فوائد عظيمةً حين أقوم بتلك الحركة الخرقاء وأضرب رأسي بكلّ ما أوتيت من قوّة على الباب أو الجدار أو ببساطة هكذا بقبضتي أو بكفّي. اعتدتُ ذلك بعد أن اكتشفتُ مصادفةً أنّ تلك الحركة الخرقاء تحديدًا تبعث الخوفَ والجزع الشديدَ في نفس زوجتي-آنيتا- بعد أن كنتُ استنفدتُ كلّ الطُرُق والوسائل والحيل لإرهابها. ولذلك أضربُ رأسي يوميًا».

والملاحظ في هذا المقطع الوصفيّ أنّه موحٍ بالدّورية الحدثيّةِ التي تتجلّى في الدّال «يوميًا» وهو ما يضمن اتساقَه مع المغامرة ككلٍّ، كما أنّه يقوم على محورٍ واحدٍ هو «ضربُ الرأسِ» وقد فرّعه كمال العيّادي إلى متتاليات وصفيّة تضمّنتها جُمَلٌ بسيطةٌ، سعى من ورائها الكاتب إلى تبرير موضوع الوصفِ وجعله خادمًا لمُجْمَلِ الحكايةِ من حيثُ بناءُ معناها.

فالترابط العِلّيُّ بين فروع الوصف يبدأ من حقّ الكاتب في ضربِ رأسه، وهذا الحقّ متأتٍّ من كون الرأس رأسه، وهو ما يُجيزُ له الحرّية في ضربه، ثمّ إنّ موضوع الوصف (الرأس) يستحقّ الضرب، بوصفه سبب البلاء. كما أنّ فعلَ «ضرب الرأس» يحقّق، من جهة، متعةً للواصِفِ ولذّةً، ومن جهة

أخرى يعود على الواصف بفوائد جمّة، لعلّ أهمَّها بعثُ الذُّعر في قلب زوجته بعدما جرّب معها كلّ الطرائق والحيل لإرهابها. وجليٌّ هنا أنّ الوصف في هذا المقطع يخضع إلى هكذا بنية عقليّةٍ تُبَرِّرُه عبر ترابطاتٍ سببيّة بين مفاصِله اجتهد الكاتب في صياغتِها حسب ما يتطلّبه سياقُ الحَكْيِ في شكل جُمَلٍ خالية من الحشوِ والزخرفة اللفظية مَا جعل منه مقطَعًا واجبَ الوجود في بداية القصّة، حتّى تُحقِّقَ تلاقِيًا مع القارئ عبر حيرةٍ تنتابُه وشَكٍّ يعتريه بخصوص علاقة الراوي بزوجته.

وممَّا يدعِّمُ قيامَ الوصف في هذا المقطع على بنية منطقيّة حسب الأشراط المتعارف عليها في كلّ بنية، والتي منها وجوب توافّرها على مجموع مستقلٍّ وإمكانية «ترتيب عناصر [هذا] المجموع التي يمكن لها ذاتها أن تتكوّم حسب شكل تُمْكن معرِفَتُه»[٣]، هو ما يتتالى في الحكاية من أحداث؛ فوصفُ ضربِ الرأسِ يمتدُّ رويدًا رويدًا إلى وصفِ حال الراوي، ومن ثمّ يصيرُ الجزءُ مُحيلاً على الكلِّ ويصيرُ الرأسُ (حيث يوجد العقلُ) مُحيلاً على اللامعقولِ الحياتيِّ في كامل القصّة، إذْ، تنعقد كلّ المغامرة فيها على محاولات بحث الراوي عن طريقة للتخلّص من شرور زوجته آنيتا وطبيعتها العِدائيّة، التي اجتهد في تبريرِها عبر المبالغة في وصفِ أحوالِها، دون الاكتفاء بأقوالِها أو بأفعالِها؛ فنراه يجرّب معها كلّ الحيل بالتدرّج من اللُّطف إلى الغِلْظة، إلاّ أنّ جارتَها – مارتينا – تسعى دومًا إلى إشعال فتيل الحرب بينهما. ومن ثمّ يهتدي الراوي إلى وسيلة «ضرب الرأس» لإرهاب زوجته وإسكاتِها. وتنتهي القصّة بنوع من العَوْد على البَدْءِ في إطارٍ من الترابط المنطقيِّ الحكائيِّ، فتصير مقدِّمَةُ القصّةِ وصفًا لخاتمتِها (تكرار جُمَلِ المقدِّمة ذاتها في الخاتمة)، وينوجد القارئ في دائرة من المعنى الواقعيِّ التخييليّ، معنَى رجلٍ مُهاجرٍ أجنبيّ غريبٍ يتزوّج امرأة جامعيّة جاوزت الأربعين، التقاها في مقهى بالصُّدفة، ويعيش معها تحت ضاغطاتٍ اجتماعيّة وشخصيّة متنوّعة أبدع الراوي في توصيفِها لتبرير علاقةِ العداء بينهما وانشداد كلّ منهما إلى الآخر حسب ما يحقّق له ذلك من منافع. وبالرّغم من كون هذا الراوي ما يزالُ شابًّا بينما زوجته «لا تحيض ولا تبيض» وهو أمرٌ يُسْعِدُه كثيرًا، فإنّها لم تتأقلم، خلال سنيِّ زواجه منها، مع عاداتِهِ وعَوْدَاتِه، فهي «لم تتغيّر كثيرًا. تكوي الملابس بعناية فائقة وتُصلح ما أفسده يوميًّا من نظام البيت الصارم. ولكنّها تنتظر كآلة معدَّلَةٍ عودتي كلّ ليلة لتقفَ لي بين ثقب الباب ولحاف السرير [...] آنيتا جاوزت الحدّ. أضرب رأسي بقوّة على الباب أو على الحائط أو ببساطة هكذا بقبضتي أو بكفّي لأتلذّذَ طعمَ ريقي المُرَّ وأنا أرى كلّ ذلك الذّعر والفزع في عينيْها. في عينيْ حبيبتي وزوجتي آنيتا».

والذي نخلُص إليه في خاتمة هذا العنصر من القراءة أنّ قصص كمال العيّادي تقوم على الوصف المشهديِّ قيامَها على السردِ الحكائيِّ؛ مَا يجعل من الوصف بنيةً مخصوصةً تعْضدُ بنيةَ الحكايةِ فتُغْنيها وتغتني فيها بما للكاتب من قدرة على تخيّر الصّفات، ونسجِها نسيجًا مُحكَمًا تصيرُ فيه المقاطع الوصفيّة بنياتٍ مترابطةً لها أشراطُها ولها معانيها التي تمتح مِن واقع الكاتب دلالتَها، وهو ما سينْعَقِدُ عليه عملُنا في العنصر الموالي.

الكاتبُ موصوفًا

لا تُحيل عبارتُنا «الكاتبُ موصوفًا» على مفهوم السيرة الذّاتية المبثوثة في أقاصيص كمال العيّادي، وإنْ كانت لا تنفيها وتقف عندها فقط، بل هي تؤكّدُ، في العيّنة من القصص التي نشتغل عليها، على الانزياحِ الحاصل في زاوية نظر الراوي للمغامرة، انزياحٍ من جنسِ السيرة إلى

الانفتاح بها على التجربة التخييليّة عامّةً؛ فترقى بذلك عناصرُ اليوميّ الذاتيّ المعيش من مفردات موغلةٍ في هموم «الأنا الكاتبةِ» إلى مراقي أفق انتظارات «الأنا القارئة» وهو ما يزيد العملَ الفنيَّ سعةً وإشعاعًا وحلمًا بالمعنى.

غير أنّ فعلَ الترقّي الكتابيّ بالخامِّ الذّاتيِّ المعيش إلى العامِّ المتخيَّلِ لا يعني عجزَ الكاتب عن تشخيصِ واقع أيّامه وتوصيفها بما يليقُ بها من أوصافٍ؛ فنحن نجده يجتهد بكلِّ طاقته في تشخيص المرجعِ/الواقعِ تشخيصًا دقيقًا يُراعي فيه اختلافَ التفاصيلِ وائتلافَها بما يضمن للقصّة وحدَتَها المعنويّةَ التي تجعل منها عملاً إبداعيًّا له طرائقُ مقروئيته وله قرّاؤُه. وهو إذْ يفعل ذلك، يعتمدُ تقنيةً في الوصفِ محدَّدَةً تقومُ في أغلبِها على محورِ وصف الراوي لحظة سردِه المغامرةَ؛ وهو ما يتجلّى لنا في قصّته «حميد ميتشكو» صديقه التونسيّ الذي التقاه بألمانيا (وهو كائنٌ غير ورقيٍّ ما يزال حيًّا يُرْزَقُ من عائدات رسومه التشكيليّة بميونيخ) حيث نراه يلجأُ فيها إلى عدّة وسائل تُحيلُ عليه في الوقت الذي تصفُ حالَه، منها استعمالُه ضميرَ المتكلّم «عرفتُ حميد ميتشكو منذ الأسبوع الأوّل لحلولي بهذا البلد» ومنها إيـرادُه أسماءً لشـوارعَ معروفةٍ «اعتدتُ أن أشدَّ جرسَ البابِ بتلك العمارة الحمراء بشارع آمالين بشفابينغ» أو أسماء مَشاربَ مثل «مقهى الأنسويفايتا»، ومنها إحالَةُ القارئ في نوعٍ من الارتجاع على زمن إقامته بروسيا من خلال قوله «... وأحفظُ الكثيرَ من القصائد الروسيّة والعربيّة» وكذلك ذِكرُه لبلده في قوله متحدّثا عن رسالة صديقه «حميد ميتشكو»، كما أرسل لأمّها (أمِّ مطلّقته) رسالة في ثلاثة سطور يعلمها بأنّ الفَرَجَ قريبٌ، وأنّ ألمانيا بلد رائع، والطقس جميلٌ، وأنّه أرسل لها صورتَيْن وهو يعتمر قبّعته الاسكتلنديّة الجديدة، ومعطفه الأزرق الداكن رغم أنّ الحرّ لا يُطاق هذا الصيف. وكتب على الظرف عنوانَه كاملاً لأوّل مرّة بطريقة تُمكن قراءتها بيُسر مُباعدا بين الحروف بشكل متعمَّد بليغِ الدَّلالة رغم أنّه يعرف بأنّ مطلّقتَه بتونس لا تكتب ولا تَرُدّ بأيّ حال من الأحوال.

إنّ هذه الدّوال الاسميّة والزمانية والمكانية التي اعتمد الراوي في إيراد المغامرة تقوم على أوصافٍ تخرج بالكاتب من موقع الواصفِ صوب موقعِ الموصوفِ، لا بل إنّها تخرجُ به من كينونته البشريّة إلى كينونةٍ معنويّة يكاد يبلغ فيها مرتبة الصفة المشبّهة بما تعنيه من استمرار الصِّفة في الموصوف ودوامها بدوامه. ومن ثمّ يصبح الكاتب/الراوي صِفةً للفعلِ وصِفةً للفاعلِ وصِفةً للمفعولِ، فيتجاوز الوصفُ مرجعَه المشخَّصَ إلى المُطْلَق تجرُبَةً ومآلاً؛ فإذا حميد ميتشكو يصير حالاً عامًا وعلامة دالّة على كلّ عربيٍّ مغتربٍ يكتنفه النسيان والغموضُ واللامبالاةُ، حيث ينسى جسدَه ويُهملُ في خضمِّ مظاهر الحياة الغربية المتسارعة الاعتناءَ بمظهره، ولعلّنا نجوِّزُ لأنفسنا القولَ إنّ حكايةَ حميد ميتشكو هي بداية لحكاية الراوي، إذ يبدو لنا أنّه يتبنّاها فيكتبها كما لو كان يحياها؛ فالشخصيتان تتماهيان غربةً ووجودًا، فكأنّ الراوي وهو يذكر أنّ «حميد ميتشكو لا يموت» يحيلُ القارئَ على أنّ مسارَ هذه الشخصية هو مسارُ كلّ مواطن تضيقُ به الأرضُ لسببٍ أو لآخر، فتحملُه رياحُ الغربِ وتُلقي به في شوارع مدن مخمورةٍ بالثلج والكحول ورائحة النّساء؛ فتموتُ فيه حواسُّه ولا يموتُ.

وحتّى يُقنعَنا الراوي بهذا التَّتْويهِ الوجوديِّ المجّانيّ، وبهذه العبثيّة الحياتيّة في بلاد الغربة، وبانعدام التواصل الأفقي البنّاء مع الآخر «بعد الإعلان الرسمي للنوايا الأمريكيّة الطيّبة»، نراه يعرضُ علينا في نهايةِ قصّة «حميد ميتشكو» مقطعًا من رواية كان قد كتبها صديقُه حميد جاء

فيه « قلبتُ الصفحة الثانية، عنوان بارز يتوسّط أعلى الصفحة ودُوِّن بحروف كبيرة موزّعة على سطرين. يبدو أنّ الصفحة الثانية التي بدأتُ بقراءتِها هي في الأصل الصفحةُ الأولى. كَتَبَ (يعني حميد ميتشكو): مخطوطة لرواية عن قصّة حياتي بالتفصيل. وتحت العنوان تصدير باللون الأحمر يمثّل مقولةً لأحد الكُتّاب أو الفلاسفة المغمورين، ربّما، مدوّنة باللغة الفرنسيّة ودون أخطاء، وتَرْجُمَتُها تقريبًا (دخلتُ ولم أخرج بعدُ، فكيف يطالبونني أن أصف لهم ما شاهدتُ؟)». إنّ هذا الشاهدَ الأخير يُحيلُ على مشقّة الراوي وهو يصفُ للقارئ أشياءَه في الغربة، ولكنّه في ذات الحين يَشِي بكون فعل الوصف ليس إلاّ فعلاً معتاصًا على التقعيدِ والتقنينِ، إنّه فعلٌ تنصبُّ بواسطتِه روح الكاتب على موضوعاتِها انصبابًا حرًّا، في نوعٍ من الحميميّة التي تجعل من مرارة الاغتراب صفات تتوالدُ في انتظامٍ دافئٍ، انتظامٍ قد يبدو أحيانًا غيرَ مشروط، ولكنّه في الأصل خاضِعٌ إلى هكذا سياقٍ حكائيٍّ مَا يوفِّرُ على الكاتبِ مشقّةِ الجري وراء المعنى، ويمنحَ القارئَ ألبابَ الموصوفاتِ؛ أعني معانيها.

خاتمة

والذي نخلُصُ إليه في نهاية هذه القراءة، هو تماهي روّاةُ قصص كمال العيّادي مع واقعها، تماه نراه يمتحُ من الواقع الصّورةَ الخامَّ، فينكبُّ عليها الكاتبُ يعركُ تفاصيلَها حتى يُخْرِجَها في إهابِ أُقْصوصةٍ لها مَيِّزاتُها من حيث تخيّرُ اللفظةِ في الجملةِ والجملة في التركيبِ والتركيبِ في المقطع والمقطعِ في نسيج الحكايةِ، يفعل ذلك دون تكلُّفٍ ولا إجهاد، بل يفعل ذلك بما له من قدرة على تحويلِ الأحداث المعيشةِ إلى أحداثٍ تخييليّة يَشِيعُ فيها المعنى بيِّنًا من خلال ما توافرت عليه هذه القصص من حَبْكٍ سرديٍّ سانَده حَبْكٌ توصيفيٌّ بلغ لدى الكاتب محلّ البنيةِ الوصفيّة التي تتحوّط في ثيابِها المعنى، تُخفيه حينًا وتكشِفُه أحيانًا حسب قدرة المتلقّي على تعرية المكتوبِ.

وإذا كنّا ركّزنا اهتمامَنا في هذه الإطلالة على عالَم كمال العيادي القصصي، من خلال العيّنة التي اشتغلنا عليها، على موضوعة الوصف فإنّ لذلك مبرّراته: فقصص هذا الكاتب رغم عدم انوجادها في كتاب خاصّ يُبيحُ لنا قراءتَها قراءة تفصيليّة علميّة من حيث المناصاتُ، ومن حيث جذورُ الحكايا ومراجِعُها، ومن حيث شخصيّةُ المثقّف فيها، ومن حيث المفارقاتُ السرديّةُ؛ وهي كلّها محاورُ مهمة تُسهّل على القارئ بناء المعنى، أوّل هذه المبرِّراتِ قيامُ الوصفِ في العيّنة المدروسة على بنيةٍ لها ملامحُها ولها فواتِحُها وخواتِمُها قلّما نجد مثيلاً لها في القصص القصيرة عامّة على عكس الرواية على أساس أنّ القصّة تنبني على التكثيف والاختزال بما يحدُّ من حركة الألفاظ داخل نسيج النصِّ، وثاني المبرِّرَاتِ أنّ الوصفَ في هذه القصص وصفٌ خلاّقٌ لمعاني الأشياء في حركيتها، إذْ لا يكتفي بتصوير الملامح تصويرًا مُترهِّلاً بل يتجاوزها إلى دواخل الموصوفات يحفرُ في أعماقها عن خفاياها، مَا يجعل لكلّ قصّة من قصص الكاتب مستويَيْن: مستوىً سطحيًّا تتراشح فيه الألفاظُ بمعانيها الأُوَلِ، ومستوًى عميقًا ينبُتُ فيه المعنى ويغتني بتجربة الكاتبِ الحياتيّة ويتعسلجُ عاليًا في التخييلِ.

---

* كاتب وناقد أدبي من تونس.

المجموعة من القصص بعث بها إلينا كمال العيادي عبر بريدنا الألكترونيّ.

(١) (من مقاله Logique de la description ص ٣٦٧).

(٢) (ج. ميشال آدام: Les textes types et prototypes ص ٢٨).

(٣) (Dictionnaire de poétique ص ٢٨٦).

نصوص قصيرة

■ إبراهيم الحميد*

حنين

لم تكن هذه الشوارع بكماء.. من بعيد تطل ذوائب أشجار النخيل، على العليات والمصاطب. وكان الإيوان الوحيد الذي يكسر الصمت في تلك الأماكن... إيوانها!

من مقعدها المسمر في الصمت، كانت تطلق أهازيجها، وأغانيها، مبللة بالحنين، والشوق، والقهر.

لم تكن تسلي نفسها، بل كانت تحاول أن تصل إلى المدى البعيد، إلى رام الله والقدس والخليل، بعد أن قام العدو باحتلالها.

كانت تغني «وين ع رام الله» عندما استيقظت فجأة على نشيجها، من حلم البارحة، بعد أن أنهت للتو رغيفها الثالث على صاجها الأزلي.

مكابرة

ظللت أكابر، واهرب من خافقي، بالمسافات القصيرة، والمساحة الضيقة، رغم تزاحم الأفكار، بكل أنحاء جسدي، كجنود مدججين بالسلاح، ينتظرون شارة الانقضاض.

تارة أشعر بلغو المكان، وهرطقة الضوء، وبعد الواقع، وتارة اشعر بالقرب والتجلي، وتلمس الأشياء قريبة مني إلى الدرجة التي لا يمكنني إلا أن أصدقها!

ربما تأتي، ولعلها كانت في الواقع حاضرة، لم لا وقد كانت تغني دوما في ليالي السمر، «راجعين يا هوا راجعين» و«شط اسكندرية» وكنت أصغي لها، أتنفس دقاتها التي تنبض بها، قبل أن يصلني صوتها، من بعيد: لن أطفو فوق الجزر المتعبة، أرنو إلى صحوتي كي تستنهضني، فأنا بعيدة على الحد الذي يكفي للنسيان!.

عناق

لم يمض على تشغيل القطارين السريعين... سوى بضعة أيام، ومع هذا فقد اصطدما عند أول لقاء لهما، كان القطار الأول قادما من الجنوب، وكان الآخر قادما من الشرق، وقد حدث العناق رغم المصابيح المعلقة على جوانب الطريق، وأصوات الصفارات، وأجهزة IBM التي خصصت لها المحطة أكبر صالاتها، ورغم العيون السحرية التي بقيت تومض، حتى



بعد حادث التصادم!

على جانب الطريق، كان رعاة يلهون بعيدا عن أغنامهم، وجمال باركة، ضلت من أصحابها، وكانت الحصباء المتكلسة من بقايا العصر الديفوني، أفضل وسيلة لافتراش المكان.

لقد صنعت يد ما هذا القطار لكي يصل المحطة ويغادر، لكنه هذه المرة، لن يفعل، لأنه وقع في شَرَكِ الحب!.

* كاتب من السعودية.

نمل الكلمات

■ ضيف فهد*

أسمَعها، أسمعها تركض كسلسلة من النمل الأسود القوي، كمخلوقات هائلة لديها القدرة على المثابرة.

تتسلق أرجل السرير، وتنتشر على اللحاف، وتجول باحثة عن أذني..

ومع أني حاولت فعل كل شيء لأدلها على الطريق، إلا أنها تتوه في النهاية..

أفرزتُ رائحة دهن نافذة من أذني.. لإغوائها، لكنها بمجرد أن تقترب من رأسي، تفقد حاسة الشم، أو مهما يكن، وتضل طريقها.

استلقيتُ بطريقة مشوهة، اتخذتُ وضعية تجعل من أذني حفرة كبيرة في الأسفل.. للحد الذي لو تَعَثَرتْ، سوف تتدحرج مباشرة وتسقط هناك..

ولكن.. لم يتعثر نمل الكلمات الأسود القوي وسقط.. ولو لمرة واحدة.

وعندما لا تجيء على هذا النحو:

أشعر بها وهي تطير عابرة الشقوق الضيقة للنافذة.

أسمع حركتها بالقرب مني، توقظني من النوم لشدة رغبتها في المجيء، ترافقني إلى العمل، وترتسم على مؤخرة العربات التي أمامي.

أكاد أمسك بها أثناء الأكل والتجول وشرب الشاي، أثناء السهر مع الأصدقاء، وعند العودة في آخر الليل. أرصدها دائما، وهي تطير وتزن وبشكل غامض: لا تطلقهم الآن، يجب أن تنتظرني. سوف أجد طريقي.

يجب أن تتحلى بحكمة وصبر الأنبياء أثناء انتظارهم الوحي.

وأنا أنتظرها مثلما تطلّب مني..

وأقوم بأكثر من ذلك..

أحتجزهم في رأسي، أتركهم يتحدثون، يصفون بعضهم، يبحثون عن فرص، يُقيمون الأغاني، وأخبار الصحف والروايات الجديدة.. أتركهم ينشغلون بأي شيء إلا بفكرة الخروج، عندما يحدث هذا يجب أن يتم بصورة تليق بهم.. كزعماء مافيا أقوياء، أو كرسل..

وحتى يجيء ذلك الوقت، الوقت الذي يستدل فيه نمل الكلمات إلى رائحة الدهن في أذني، الوقت الذي أتقن فيه صنع فخ للكلمات الجيدة، سوف أُبقي- بشكل غير قانوني - كل هؤلاء الرجال الذين يصنعون القصص داخل رأسي.

* قاص من السعودية.

نصوص

■ عبدالوهاب الملوح*

الوهم

أحاول دائما عدم الوقوع في فخ الوهم والتوهم والإيهام والهيام وكل مشتقات و/ ه/م..

حدث أن قلت في نفسي ، لأجرب الأمر مرة واحدة على أن ما سأتوهمه يكون على قدر من العقلانية متوفرا على شيء من المنطق ؛ فلن أتوهم مثلا أني رئيس دولة عربية، فلا أتقن فن السياسة، ناهيك أنه لن يكون هناك منصب شاغر قبل قرنين من الآن. لن أتوهم أني ثري، فمن طبعي أن لا أترك مليما واحدا يبيت في جيبي أو في حسابي. لن اتوهم أيضا أني معبود النساء، فلا أجيد فن التغزل بهن. لن أتوهم أني إنسان مشهور، لأني ببساطة لا امتلك أية موهبة لذلك. لن أتوهم أني شقي، فلا أعرف كيف ألعب دور الضحية.. سأكتفي إذا بتوهم أني أنا فلان بن فلان موجود هنا فعلا. عندها تقدم مني عون أمن وطلب بطاقة هويتي، فتشت جيوبي فلم أعثر على أية ورقة ثبوتية، فما كان من العون إلا أن ساقني لأقرب مخفر. وفي الطريق قلت في نفسي: طالما أني حقيقة.. لِمَ لا أطلق ساقي للريح؟؟

وهو ما تم فعلا...

إني المتأخر دائما

يسبقني التلاميذ إلى ضحكة منسية خلف الباب..يسبقني عامل التنظيف البلدي المسن إلى شارع غسل سترته في أحواض دموع سكارى آخر الليل. يسبقني الصباح إلى موعد مؤجل في القصيدة. بائع الصحف اليومية وهو يروج لحرب لن تندلع.. كان قد سبقني هو أيضا..يسبقني ظلي إلى حيث ينتصب عموديا. تسبقني سلحفاة ابني الصغيرة. يِسبقني الأطفال إلى نهر عند أعلى الفرح فاض من حلمي. ِإني المتأخر دائما وهو أمر لا يزعجني، لن يسبقني أحد إلى امرأة تهبني الصباح كل لحظة متجددا.

الطفل والسلحفاة

أشجار الحديقة وهي تُثمر في عينيك من حلم البارحةِ.. لن تفسِّر حزن الصباح في صوتك.

كان الصباح فعلا حزينا بل نحيل الخطو.

الستائر وقد أزاحتها يدٌ ما عجلى، أخطأت أن تفسح الطريق لضوء من المفترض أن يهبط بأجنحة طائر مخطوف من ألف ليلة وليلة.

رغم ذلك..

لم يكن الباب مرتبكا..

لم تكن درفات النافذة نائمة..

والغيمة التي تركتها البارحة قرب البهو..هي الآن تنتظرك عند حافَّة يقظتك لتهطل..

ما الذي جعل الصباح يجيء حزينا؟

هكذا أنهار فرحك القليل.. لمّا وجدت سلحفاتك قوقعة بلا حلم، وتضامنت مع الحزن ليجيء الصباح على غير عادته.

---

* كاتب وشاعر من تونس.

قصص قصيرة

■ طاهر الزارعي*

تباهي

نظر إلى الماء، خاطب نفسه:

لا .. لا .. هذا ليس وجهي الوسيم الذي أتباهى به!

رجع إلى المنبع. بصق فيه، ورمى مخاط أنفه.

طالع وجهه مرة أخرى، وصرخ بأعلى صوته: نعم،. نعم هذا هو وجهي الحقيقي.

سائح

تجول في بقعة ما، من دولة عربية أخرى.

شاهد عراة وتائهين وجياعا..

عبر بخطواته اللاهثة إلى مساحة أكثر زحاما،

لكنه انتصب مكانه مثل تمثال،

فطرقاتها كانت مسدودة بقمامات متراصة.

قوت

تقرأ في مقهاها المعتاد جريدتها اليومية «يديعوت أحرنوت»

ترتسم على شفتيها ابتسامة كبيرة.

في الصفحة الأخيرة كانت تقتات أخبارا عربية، وتمضغ جريدتها بشكل مخيف.

---

* قاص من السعودية.

قصص قصيرة جدا

■ ناصر الحسن*

قفل صدئ

أفلتت كلّ المفاتيح التي في حلقتها بزهو مفرط، حتى إذا صدأ قفلها لجأت إلى المفاتيح المستوردة بترجٍ.

هــروب

تتسارع خطاه فيّ الهروبِ منه كلّ يوم. حاول أن يتحاشاه في الطرقاتِ والأزقة، كان يغلق باب الدار بإحكام، خوفاً منه. والنوافذ يسد ثقوبها كي لا يدخل منها. خرج ذات صباح فرآه أمامه يحدق فيه، عانقه وفر معه للأبد.

عارية

خرجتْ إلى الشارعِ عاريةً لِيروا جَمالها. استنكروا فِعلها المُشين. غَطوها بلحافٍ رهيفٍ وقالوا:

(إنّا وجدنا آباءنا)

عَادوا إلى منازلِهم، تجردوا مِنْ كلّ شيءٍ، أطفأوا الأنوار ولعنوا آباءَهم.

زائرة الليل

حين يرخي الليل سدوله، تزورني على حين غرة. تلتحف معي في فراش واحد محاولة خطب ودي... عبثاً أحاول طردها، أدير لها ظهري وأنام..

ينبثق نور الصباح، أهم باحتضانها.. أجدها قد تلاشت.

شرنقة



مزقت الشرنقة التي وضعتها أمها عليها كمهاد دافئ، بعد أن جذبها النور البعيد المنبثق من خلف العتمة.

طار قلبها يشق الفضاء نحوه. دنت منه على عجل، تشحذ مساحات من اللهفة. أخذ يتلاشى ويتلاشى حتى تلاشت معه.

صهيل الحرية

اشرأبت إليه الأعناق وهو يزعق في حقل من المعرفة. أخذ صوته يدوي ملعلعا. توقف عن الزعيق بعد أن تخشبت حنجرته. عرض المايك على الجمهور. لم يشاركه أحد البوح بما خالج صدورهم. خرج منتشيا وأياديهم ظلت معلّقة.

بريق باهت

لمعت نجمة في الأفق، فحام حولها الذباب بطنين.

تلاقفتها الأيدي الموبوءة كتلاقف الكرة. بهت لونها.

انبلج الصباح، ضلّت طريق العودة.

بائن

أطلق عليها أعيرته الطائشة بدم بارد، فأطلقت عليه زغاريدها المنتظمة بحرقة فائرة.

---

* قاص من السعودية.

مغلق بإحكام

■ ناصر بن محمد العُمري*

يقف خلف باب مغلق بإحكام، أوهموه بأنهم أضاعوا مفتاحه.. برجولة زائدة يحاول فتحه.. يسأله جاره الذي يراقب ما يجري عن بعد: لماذا تحاول فتحه؟

يجيبه بحنق: أبحث عن شيء ما، لن أخبركم ما هو، لأنه يعنيني وحدي، لعله تحلو به الحياة.



يحمل بين يديه معولا قديما مهترئا، يحاول به فك الباب المغلق، حاول به حتى خارت قواه. يجلس على الأرض، يسند ظهره إلى الباب المغلق، يغرق في نوبة من جنون، يحدث نفسه بصوت مسموع:

أوشك أن أغتنم الفرصة.. لأبكي وأولول كما لم أفعلها من قبل، أعلم أن الكل يراقبني، تدهشهم أسمالي، تغرقهم الضحكات من حالي.. يثرثرون:

((أداته لا تصلح لهذه المهمة))؛

((النقطة التي اختارها لكي تكون مكانا للثقب خاطئة))؛

((الوضع الذي يتخذه خاطئاً))؛

لو أنه يرتدي حذاءً لكان أجمل..

لو أن على رأسه كابا لكان أقوى..

لو أن أظافره أطول.. لو لو لو لو

على الرغم من كوني متيقناً من أنهم سينصرفون بعد أن تنتهي طقوس شهواتهم..

شهوة النظر..

شهوة الكلام..

شهوة الإنتقاد.. وشهوة الإنقياد..

إلا أنني أكاد أموت حنقاً؛ فهذا الباب الحقير محكم بإغلاق، وقواي خارت.. وهم يمارسون الغباء..

عندما أتذكر ما بداخلي من اليقين بأنهم بعد قضاء ((نزواتهم)).. سيرحلون.

تتسلل إلى داخلي نفحة من رضا،

لكن، وآه من لكن هذه..

سيأتي آخرون..

لكن يجب عليَّ أن أتقبل الأمر..

لن أستغرب.. إذا ما اقترب بعضهم مني أكثر.

يشاهدون ما يحدث.. لا يهمهم ما يحدث.. ينتقدون ما يحدث.. يهزأون بما يحدث..

هكذا هم البشر دوماً..

يتكرر نهوضه..

تتساقط هامته..

يتكرر النهوض..

مجدداً يحدث نفسه:

سأعترف: ((لم أعد أقوى على النهوض)).. لكن هذا ليس كافيا.

سأواصل ثقب هذا الباب، حتى أنفذ منه إلى الداخل، أو أموت دونه.

((يقطع وحدته وانهماكه نداء من الخارج))..

هلّا غيرت أداتك؟

هلّا حاولت بطريقة أخرى؟

لا تكرر مأساتهم..

يتساءل من هم؟!

يجيبه ((طيف عابر)) يمر من فوق رأسه المنكس:

إنهم أساتذة السقوط المتكرر.

قال حكيم:

((نظر شعاع من أعلى، فهم بالسقوط على ذات النقطة التي كان بالأمس يهتك عذريتها وينتهك فضاءاتها، فتراجع عن ذلك.. لأنه كان قد أحدث من الدمار ما يكفي.. في لحظة سقوطه الأولى!! فوفر طاقته لسقوط مختلف)).

يتملكه اليأس، يغادر بعيداً عن ذلك الباب الموصد،

مخلّفاً آثار حزن تملأ المكان.

---

* قاص من السعودية.

نصوص قصصية

■ مريم الحسن*

زوبعة

تنغرس خطواتها في صحراء جافة..

تتردد أصوات تليدة..

تتمعن أصداءها في التشظي..

تستحضر ما غبر من ذكريات..

تجتذبها الذكرى، كزوبعة حلزونية..

تغيب عن وعيها مداداً.. توصد أبوابها للأبد..

فتتردد صرخاتها في زنزانة الحرمان..

غفلة

تتنفس طفولتنا هواء فاسداً..

ثمة جراثيم تعبث به..

تتحين الغفلة لتنفث دمها الفاسد فيه..

تتخلل أوبئتهم أجسادنا..

تولج أدمغتنا بين فوهات الجدران..

وتعشش فيها بيوت العناكب..

تسقط عقولنا في غيبوبة..

فتتحرر طفولتهم..

نور

تسقط السماء نجمة ساطعة..

تحوي نورين..

أحدهما يغطى ببهجته دنيانا..

وآخر يدفن تحت التراب..

يستخرجه الغرباء وهو لنا..

نتعلمه منهم، ونحن نحفظه عن ظهر قلب..

يشتهرون باكتشاف خباياه، وهو طبيعة خلقنا..

يدمرون النور..

فيتمثل لهم على أرض الواقع..

سر الرجولة

تتفجر رجولته في ومضة فكر تحمي المظلومين..

عند مفترق طرق، يقرر طريقه بين حب النفس والآخرين..

الركون إلى اللذائذ أو رفض الظلم..

الأولى يجد نفسه في متاهات الحياة..

والأخرى تدعوه إلى الإعدام رجماً حتى الموت..

هواجس

يتعجلون القرار.. لا يعلمون..

من أي جهل يخلقون..

هي كوكب دري.. يدور في درب التبانة..

يبحث عن موقعة.. لا يصل..

يدور حول نفسه ثملاً..

فلا يرى سوى ظله..

---

* قاصة من السعودية.

نصوص قصصية

■ بشاير فارس*

عشق الشتاء

اعشق الشتاء بسببك..

أصاب بالزكام فتختفي رائحة عطرك..

دفء الشمس يلفني..

فأدرك مدى برودة دفئك..

أتأمل الطيور وهي تهجر الأعشاش..

فأتعلم منها هجر وطنك..

نافذة أمل..

فتحت عيني.. تلفتُّ حولي.. ليست هنا..

بحثت عنها فوجدتها أمام الموقد، فتحت لي ذراعيها، عانقتني رائحة العجين بيديها..

حدثيني صغيرتي: ما بالك؟

أماه.. لماذا هناك أحلام مزعجة؟!

لا تيأسي.. سيأتي يوم تبتسم لكِ الأيام، وتتلون أحلامك بالسعادة..

ومن أين تدخل الأحلام؟

ستمطر عليكِ من السماء، وتخترق النوافذ والوجدان..

ومرت الأعوام.. ومن ذاك اليوم في كل صباح افتح نافذتي بانتظار تلك الأوهام!

قادمون..

أنحن السفاحون.. أنحن القاتلون.. المتعطشون للدماء!

تدعون أننا همجيون نتخلى عن الأخلاق..

ليتنا كما وصفتمونا يا أصحاب الإرهاب..

على يديكم رأينا مالا عين رأت..

رأينا الإرهاب بحقيقته المرة..

علمتمونا كيف ترمل النساء.. وكيف يشرد الأطفال..

عالم ترسمونه بالدماء يا رمز السلام..

ألم تتشبعوا من رائحة الدماء؟!

لا تتعجلوا حتفكم!! فالعرب قادمون.. قادمون..

فخيول خالد ستثير الغبار، وسيف عمر سيعيد مجد الأخيار..

وإن طال الانتظار سيعود تاريخ الأبطال..

* الجوف - سكاكا.

ثلاث قصص قصيرة

■ صالح الحسيني*

طمع

شرِبَ الماءَ حتىّ خرجَ من أظفاره!

يعلم أنه ليس له وحده.. لكن..؟!

كانَ بينَ طرف الإناء وشفتيه شيء ما؟

متعبُ هوَ.؟!

ترجّل حتى وصل الباب المفتوح قليلاً؛

مثلُ نهارٍ في أوله.

مسهُ بيده،

دفعهُ كما فعلتْ بهِ مئات الأيادي قبله.

كان للبابِ صرير

يشبه الأنين

كفاه مئونة النداء..

رحيل

بعد أن تجاوز السبعين..

قال وقد شقّه عناء الراحلين..، وتوسد ذراع ألطف الصغار المحبوبين..، إذا كان من رحل جزءاً من طينة أرض الحُب؛ فإني نجم بدأ في الأفول.. سأستخلي بالذكرى.. فهي بلا شك.. أنيسي الملول..

ذهب من كان في مثل سنه..

أمّا دمعهُ فلا يزال مهراقا..

.....

ملكتهُ الحيرة.. فتنفس من تنفس القُدامى،

وأنشد والشهيق يلعثم لسانه، وتيبس الهواء في حلقومه، ثم اغرورقت عيناه، بأحر الدموع، وأذنت مدامعه بالذبول المسموع؛ فكرِه أن يستوكفها، فقطع إنشاده المُستحلى،

وأوجز في الوداع وولى!

بعد أيام...

سمعوه في أعلى أحد الرجوم.. يهيجن بأسمائهم.. ومناقبهم..

قضى نحبه.. وكل من مر إلى جوار ذلك الرجم الذي كان يقتعده.. شعر بقصائده المهوجنة.. تنداح في الأرجاء

مصباح الطفولة

يقفُ داخل المجمع التجاري.. في جمع من الناسّ..

مشغولٌ.. غير آبه بشيء سوى التبضُّع.

سمع نداءاً من خلال «الميكرفون» الداخلي للسوق..؟

لم ينتبه للنّداء..

بعد صمت المتحدّث - رددت الحيطان اسمها؟

مسّه الاسم المتضخم بفعل الصدى

فكان كصوتٍ من لهب لسع قلبه..!

أحسّ على إثره أن الشعرات النائمة على ساعدي يديه تشوكت..!

افترشت صورتها كل نفسه..

تماسك في داخله... جمع أغراضه..

دفع الحساب..

همّ بالعودة إلى سيارته.. لكن

جوار الباب الكبير يتزاحم الناس للخروج..

الاسم أنهك قواه..

اقتعد كرسياً خلف المحاسبين حتى يخفّ الِزحام..

همس لنفسه: في الصمت.. تئن ما تريد..

ابتلع ريقه بصعوبة.. مغمضاً عينيه..

عاد إلى البيت..

يحمل كل أشيائه المعتادة

إلا الألعاب..

* كاتب من السعودية.

قصص قصيرة جدا

■ كوثر النحلي*

مساء

في مساء بدا له رهيبا

اتجه نحو البحر..

ضمّه بعنفٍ..

فتح فمه على حاشية الرمل..

لتباغته شهقة عميقة وباردة

ثم انتهى..

مسودة

وقفت أمام المرآة في كامل بهائها..

تأملت ملامحها عميقا..

لمحت خدوشا باهتة في حاشية نفس المرآة..

اندهشت، لتهمس لها المرآة:

من تكونين؟

أغلقت عينيها لتسترق السمع للصمت،

ثم تمتمت بصوت خافت:

- «أنت أنا»

طائرة ورق..

المساء رائق رغم بعض الغيوم التي لبدت السماء، صنعت من صفوتها فستانا رماديا بحلة شتوية جميلة..

وفي الشرفة العريضة متكأٌ وثير ووسادة وردية.

شكلتُ طائرة ورق، وتركتها تسافر بوجهي إلى السماء، تصنع من ملامحي مزيجا من الأحاسيس..

سافرت الطائرة وتركت الخيوط متشابكة بأصابعي، ووجهي لم يفارق السماء،

لتبلله قطرات مطر.

* قاصة من المغرب.

أعطابٌ باكِرَةٌ

■ نوّارة لحرش*

على حينِ ألَمٍ
طوَى الوَقتُ بأظافِرَ بارِدَةٍ
فَتَشرَّدَتِ الرّوحُ في الجِهاتِ
قَشعريرَةٌ
تَبحَثُ عنْ مِعطَفٍ مِن كَلِماتْ.

***

البَشرُ الذينَ يَسْنُدونَ الجُدرانَ
يَمْنحونَها حَناناً بارِداً
يَرْبِتونَ على كَتِفِ الشّوارِعِ
بأَرجُلٍ مُتَوَعِّكَةِ الأمانِ.
البَشرُ الذين يَغمرونَ السّماءَ
بأُمْنياتٍ مُسَهَّدَةٍ
هلْ أنا منهُمْ؟
هلْ هُمْ أنا؟
وأنا هُمْ؟

***

أَيُّها السُّعالُ
يا رَفيقي الحَميمُ
تَتَسَلّقُني كُلَّ صباح
إلى يومٍ مُتَوَعِّك
تَتَسَلّقُني كُلَّ لَيلَةٍ
إلى حُلْمٍ مُنْهَك
كُفَّ عنْ إزعاج
ما تبقى مِنْ حَشراتِ الأوهامِ في شرايينِ الذّاكِرةِ..
فأنتَ جَرْحُ القَلبِ المَعطوبِ..

***

لَمْ أَسْدِلْ الغُروبَ
الغُروبُ هوَ الذي سَدَلَني

***

انْهَمَرَ ضَبابٌ مِن قَرارَةِ العُمْقِ
دَجَّجَ المِرآةَ
قالَ: لَمْ تَعُدْ لازِمَةً
لأَنَّ الحَياةَ لَيسَتْ مُلائِمَةً؟

***

اتكَأْتُ على دَمعَتي المُشْرَئِبَّةِ بِحُزنِها وَمَشَيْتُ
لَمْ أقُلْ شَيئاً..
فقطْ اكْتَفَيْتُ بالصَّمْتِ
فعادَةً، أَمامَ دَمْعَتي تَتَعَطَّلُ لُغَتي
وقصيدَتي لَيْسَتْ بِمِنديلٍ؟
شَهْقَتي مِنْ فَرطِ الأَسى
تُصابُ بالتّأْتَأَةِ
وحالَتي مِنْ فَرطِ العُطْبِ
تُصابُ بِعَتْمَةٍ مُسْتَفحِلَةٍ
لِكنْ هلْ حقاً قصيدَتي لَيْسَتْ بِمِنْديلْ؟

***

تستيقظُ الأشجارُ باكرا
مِنْ ربيعها
تفركُ حفيفَها بالأنين
ترتدي خدوشَها العاليةَ
ثم تأوي مُغمَضةَ الأمنيات
إلى خريفٍ لا يطرقُهُ النّعاسُ!

***

* شاعرة من الجزائر.

دعــــــــــاك العـشـق..

■ جاسم عساكر*

سكبتِ الـهـمـسَ فـي نبضي فأحيا — فـــؤاداً كـــانَ مـــن زمَـــنٍ قتيلا

تـــمـــوّجَ بِـالـحـيـاةِ ولـــم أخـلْـهُ — قُـبـيـلَ الـيـومِ يـقـطُـرُ سلسبيلا!!

فـقـد شـقّـتْ لـهُ الـذكـرى غـديـراً — مـــن الأشــــواقِ يـغـسـلـهُ غسيلا

حكاياتُ الـهوى امـتَـدّتْ وطبـعُ الـ — حكايا الـطُـهْـرِ تـعـشَـقُ أنْ تَطُولا

إذا اخـتـتَـمَ الـزمـانُ بِـهـا فصولاً — أضـفـنـا بـالـغـرامِ لـهـا، فصولا

أواصــــلُ رحـلـةَ الأشــــواق حتى — تـفـتّـقَ خـافـقـي ورداً خضيلا

وأَسـقـي مُـهـجـتي شَـغـفـاً وأَروي — مــنَ الآمـــالِ فــي روحـــي نخيلا

وأصـعـدُ فــي سـلالـمِ أغـنـيـاتـي — وأمــــلأُ كـــلّ جـانـحـتـي هـديـلا

هُـنـالـكَ تـرحـلـيـنَ عـلـى غــرامٍ — إلــى أقـصَـى شـرايـيـنـي رحـيـلا

***

سـحـابـةُ عـشـقـكِ الآنَ استهلّتْ — عـلـى قـلـبـي لِـتُـشـبِـعَـهُ هـطـولا

فـتـزهـرُ فـي أقـاصـيـهِ الأمـانـي — تـمـدّ عـلـى الـهـوى ظـلاّ ظليلا

إذا تـاهـتْ خُـطـايَ عـلـى طـريـقٍ — قــرأتُــكِ فــي زوايــــاهُ دلـيـلا

دعــاكِ الـعـشـقُ أن تـلِـجِـي فـؤادي — فـهَـبّ الـشـوقُ مـنـبـعـثـاً رسـولا

***

* شاعر من السعودية.

رحلة

■ د. حافظ المغربي*

وشَرَعتُ أبحثُ في عُيُونِكِ
من بعيدٍ عن وطن
يَهَبُ الرِّمالَ الظَّامئاتِ
معانيَ الماءِ العَذُوبِ
على شِفاهٍ من ظمأ
ويَلُمُّ أشلاءَ الكرامةِ
من بطونِ الدُّودِ في جوفِ
الحُفَر
ويَعُدُّ أنفاسَ البراكينِ
التي ثارت حَفيظتُها
تبارِكُها خواطِرُ من عَدَم
تَهَبُ الثَّكالى الدِّفءَ
من حُمَمِ اللَّهيب
وتُدثِرُ المقرورَ
بالرَّعدِ الرَّغيد

***

وشرعتُ أبحثُ في عيونكِ
من بعيدٍ عن وطن
يشكو الأمانَ حِكَايَةً
والخوفُ ينشُرُ حولَهُ
الرُّعبَ الكئيبَ قصيدَةً
نُظِمَت من البحرِ الذَّليل
نَكِرَتهُ أنغامُ «الخليل»
بحرٌ تموجُ بِهِ دماءُ الرَّملِ
صُفراً قانيات
يَهَبُ الأفَاعِي الحانِيَاتِ
الشَّهدَ كأساً من دِمَاهْ
يَسقِي رَحِيقَ السُّمِّ
مُهجتَهُ حياهْ

***

وشرعتُ أبحثُ في عيونكِ
من بعيدٍ عن وطن
الأرضُ تَنبُضُ فيهِ
بالفكرِ الجديد
تَهفُو وفي أحشَائِهَا
أَمَلٌ تَمَخَّضَ عن وليد
عيناهُ تلمَحُ في الحقائقِ
صوتَنَا المَرهُونَ
في حَلقِ الغراب
يشدُو على وَقعِ الأَكُفِّ
على شُموخِ الأقفيَه
ويَدَاهُ تَنتشِلانِ
سِحرَ الرُّوح
من فجرٍ بهِ
تَسعَى الذِّئابُ
إلى بَكَارةِ أرضِنَا

***

وشَرَعتُ أبحثُ من قريبٍ
في عيونِكِ عن وطن
يخطو إليكِ القلبُ شُريَاناً
يُحَاكِي حُرقَةَ الملهوفِ
في الزَّمنِ الغريبْ
وصَقيعَ وحدَتِنَا تَحِنُّ
لشمسِكِ المُلقَاة
في حضنِ اللَّهيبْ
لكنَّني..بل إنَّني..
بَعدَ العَنَاءِ..
ورحلَةِ الأمَلِ الطَّمُوح
لم أدرِ أنَّ الشَّمسَ في عينيكِ
مُوصَدَةُ اللَّهيب..

* أستاذ النقد الأدبي – كلية الآداب – جامعة الملك سعود.

اصْطَفَيْتُكَ لِنَفْسِيَ نَفْسًا

■ عائشة الحطاب*

أَتَبَرَّجُ بِعِطْرِ اللَّيْلِ

أُشَاطِرُ الْكَوْنَ بِأَرْقط وَجْهِي

أَصْطَفِيكَ وَمِيضًا لِنَجْمَتِي

لأكَلِّلَ الْفَجْرَ بِتَرَاتِيلِ صَمْتِكَ

سَرَّحْتُ خَشُوعَ عَيْنَيْكَ

أُدَارِي أَهْدَابَ النَّجْمِ الْمُتَنَهِّدِ فَجْرًا

هَجَعَتِ الرِّيحُ فِي كَبِدِ الْفَضَاءِ،

فَلِمَاذَا يَخْفِقُ الْقَلْبُ فِي صُفُوقِ الْكَوْنِ،

وَيُعْلِنُ ضُمُورَ عُبُورِي؟

لأُحَابِي إِغْمَاءَةَ الرُّوحِ بِدَمِي الْخَاشِعِ

عَقِيقُ شَفَتَيَّ يَظْمَأُ هُتَافًا،

وَكَمْ جَمَعْتُ بِمَأْوَى المَجَرَّاتِ شَهْدِي

طَوَيْتُ جُمُوحَ الْخَرِيرِ بِعُنُقِ الْيَمَامِ،

وَمَا زَالَ كَرَوَانُ فَمِي سِرَّ اشْتِعَالِي

وَأَنَا النَّهْرُ يَا مَدَى الْعَدْوِ،

فَلا تَجْفَلِي أَيَّتُهَا الأَجْفَانُ بِذُهُولِكِ،

فَبَعْدَ قَلِيلٍ سَأَعْزِفُ عَلَى وَتَرِ المَاءِ لُغَةَ لَحْنِي،

وَأَرْشُقُ قَصَائِدِي عَلَى مَرَايَا الْبِحَارِ

كَيْ أُتَوِّجَ رُوحِي فِي فَضَاءِ الْبَلابِلِ.

ضَفَّرْتُ غُرَرَ النَّخْلِ فِي عُيُونِ الْقَصِيدَةِ،

وَرَمَيْتُ غُبَارَ الْخُطَبِ بِلَيْلِ السَّبَاتِ

أَهْطَلْتُ قَطْرَ عَرَقِي ضِيَاءً فَوْقَ يَأْسِ الْيَبَابِ؛

فِي البَدْءِ غَرَّدَ القَدُّ قَمَرًا،

ثُمَّ ازْدَانَ رَحْمُ الكَوْنِ خَجَلاً.

---

* شاعرة من الأردن.

من الشعر الفارسي المعاصر

■ شعر: سهيلا كرمجي،
ترجمة: بدل رفو المزوري*

القلب

أيها القلب الممزوج
بالذنوب والخديعة،
عمّ تبحث..؟!
عمّ...!
عن العزلة
أم الوحدة
أم عن صدى العتمة.. في فضاء لا روح فيه
أتبحث عن حزم أوجاع
ومكابدات
كي تهديها لي في غربتي..!!
أيها الفؤاد
الملتحف بالذنوب والمكر والخديعة
أنت من حطمني
مَن سرقني من ذاتي
وكنت وحيدة حين أبصرتني في وحدتي
حينها..! أطلقت عنان ضحكاتك
صوبي
أيا قلب،
هكذا كان مكرك وخديعتك
وهداياك جبال وحزم أوجاع
صدى العتمة أنت
وهدوء الظلام أنت
والفضاء الذي لا روح فيه أنت
والعزلة الأزلية أنت
تركتني وحيدة
أيها القلب
أنت من خان المواثيق والعهود
وأنت صديق المكر والخديعة
أنت يا قلبي؟؟

***

أنت وأنا

في خيالك

ملاك وحورية

وأنا مثقلة بك في

أحشائي

وأنت تسرح في خيال الحورية

أبصرك في خيالي

تعاني

من لامبالاة الفاتنة أنت

وأنا أتلوى ألماً واحتراقاً

من إهمالك لي

آه...

كم أتمنى لو أغدو ولو للحظة

تلك الحورية سيدة أحلامك.

لا فرار

تسكنني في كل لحظة

في اليقظة

والكرى

مهووسة أنا بك

وحين أغفو

تمتزج بدموعي

وحين أصحو

انت ضوء عيوني

فماذا بوسعي أن افعل معك..!؟

أينما كنت أنت معي

أبداً ودائماً

وفي يوم ما

فتحت خزانة قلبي

كي أرى ما فيها

وإذا بي أراك أنت

وأنت لا تملك مفتاحه

فكيف كان بوسعك أن تغزوه وتقطنه؟!

وبلمح البصر أقفلت باب الخزانة

كي لا تهرب منه،

لا فرار.

أظن بأنه حلم

أظن بأنه حلم

فما عشته كان حلماً:

نجوم فضيةً

بلاسم، براعم حظ،

حلمت بك أنت، أنت

أظن بأنه الحلم

ففي الحلم:

تسيل دموعي الفضية

على وجنتيّ الشاحبتين

وتحيلان الشحوب نضارة وحياة

وأنت أيتها البلابل والكناري

وطيور الحب

غنِّ لِي بصوتٍ هامسٍ

ألحان الفرح

كي ترحل

الأوجاع والمكابدات والمعاناة

عن حياتي

حينها سيصبح لحياتي

معنى للحرية

لكنه.. كان حلماً.

---

* كاتب ومترجم مقيم في النمسا - غراتس.

كمن يلتمس حلماً

■ عماد الدين موسى*

-١-

لا أنظرُ إلى الوردةِ
لا أشتمُّ العصافير
كلُّ شيءٍ تغيّرَ
في ناظري على الأقل،
حياتي التي
أجهلُ أنها حياتي..
تسبقني إلى حتفي.

-٢-

ندف الثلج تتساقطُ
العصافير أطفالنا في الحبّ
كلما أنظر إلى امرأةٍ
يولدُ ألف عصفور
ويموتُ ألفٌ آخر.
لن أموت
طالما إليكِ أنظرُ
حياتي تُقاسُ بعددِ نظراتي.

-٣-

البستانيّ...
يجهلُ الكثير
البستانيّ لا يعرف
سوى الورود التي للهباء،
طيوره كذلكَ
البستانيّ يجهل تماماً
أنّ وروداً تنمو
إنْ ابتسمتِ
أنّ أطياراً تغزو غرفتي
إنْ قرأتُ رسائلكِ...

-٤-

وحدي أعلم.

-٥-

أجهلُ أنكِ تجهلينَ الحبّ
وأحبكِ كلما ارتعش القلب.
أحبكِ أنكِ تحبّينَ الجهل
وأجهلُ
كلما سقطتْ امرأةٌ
من نافذة القلبِ.

-٦-

كلما نبض القلبُ
من جديدٍ أحبكِ
كلما رفّتْ جفني
من جديدٍ أحبكِ
كأنّكِ كل نساء الأرض
وكلما أحببتكِ
من جديدٍ أولدُ.

-٧-

ستظلّ الشجرةُ تعاندُ الخريف
في انتظاركِ...
ستظلّ الشجرةُ
توهمُ الفراشات
بقدومكِ...
ستظلّ الشجرةُ
ستظلّ
لعلّكِ، لعلّكِ.

-٨-

النافذةُ التي
يلعبُ الطفل
فيسقط في الحبّ..
النافذةُ التي
تمشي القطة

عَ سور البيت
«لطرد الملل»...
النافذةُ التي
أجهلُ أنها نافذة
حتى تعبر فتاة
بكاملِ أناقتكِ.

-٩-

حياةٌ أخرى
عدا التي أعرفها
تنتظرني..
حياةٌ أخرى
عدا التي ترسمها ريشة خيالكِ
تنتظركِ..
حياةٌ أخرى
ليستْ لنا
تنتظرنا.

-١٠-

أصابعكِ التي
باقة وردٍ في يدي،
أصابعكِ التي
فقدتُ لأجلها أصابعي،
أصابعكِ التي
أصابعي.

-١١-

الحبّ لا يولدُ
الحبّ إلى الوراء لا ينظرُ
الحبّ لا يستريحُ
الحبّ يسيرُ
الحبّ لا يقفُ
الحبّ نحنُ ضحاياه
الحبّ لا يموتُ
الحبّ أن نموت!

-١٢-

يقول الطفل:
«الحبّ ليسَ فخاً».
تقول القطة:
«سياج البيت ليسّ ملكاً لأحد».
تقول:
«السياج بيت القطط».

-١٣-

الوردةُ التي
سقطتْ في الحب،
الوردةُ التي
ذاتَ نحلٍ
سقطتْ..
أثمرتْ الحب.

-١٤-

ثمّة من تحبّ
ثمّة من تتسوّل حبا
ثمّة من تنتشل حباً
ثمّة من لا تعرف الحب
ثمّة من لم تحب
ثمّة من لا تحب.

-١٥-

الحياةُ كاميرا
وما الحبّ سوى العدسة.

-١٦-

ما بينَ منزلكِ ومنزلي
الجسر...
أذهبُ إليه
وأتأملُ منزلينا.
ما بينَ منزلكِ ومنزلي
منزلٌ...
يسمّى الجسر.

-١٧-

حياتي
التي أجهلُها
أنتِ.

---

* شاعر من سوريا.

قصائد

■ عيد الحجيلي*

أحوال الطّقس

لا جديدْ

لا جديدْ

نسبةُ الصّهْدِ على القلب تزيدْ

والسما قاحلةٌ..

والأرض غرثى

وضبابٌ عَنْدَميٌّ في مدى الرؤيةِ

جاثٍ

وجفافٌ في الجهات الستِّ

يعوي

ثمّ يُبدي ويُعيدْ

سُحُب الأحلام تنثالُ

نجيعاً

وصديدْ

ويدُ الخوف صَنَاعٌ لا تبيدْ

درجاتُ الصمتِ تعلو

ورياحُ الغبنِ تشتدُّ

وتجتثُّ المرائي

ونبوءاتِ النشيدْ

وغداً... لا شيء يبدو

فالرؤى معتمةٌ

والنقع عاتٍ

وعلى الأفقِ سِتارٌ من حديدْ!!

أسئلة

-١-

لماذا تُضاءُ المدينهْ

وهذي الوجوه عليها ظلال دكينهْ؟!

-٢-

لماذا تضيئين في عتْمة

السّطح.. والقبو..

في سُدْفة الدّرج المتجهّمِ

بعد المغيبِ..

وظلمة ليل الصحاري /

الملاذِ الكئيبِ..

وفي وحشة الهاتف الخلَويِّ

وبين الرسائلِ

في علبة الوارد المستكنّة

خلف كِنانٍ حصينهْ؟!

-٣-

لماذا المدينهْ؟

لماذا لماذا حزينهْ؟!

* شاعر من السعودية.

لون الغياب

■ عائشة المؤدب*

يَحْتَدِمُ اللّيلُ فِــي دَمِكَ
يُطوِّقُهُ الأَسَـى
بِأطيَافٍ مِنْ هُلاَمٍ
يَتَخبَّط السَّوادُ
ثُمَّ
يَنْدلِـقُ
وَ تَطالُكَ فِي الظّلمةِ سَوْءَةُ الشُّعُورِ
سَمَاءٌ تَتَهَاوَى عَلَى نَفْسِهَا
تَقْذِفُ الاحْتِضارَ شُهُبًا
تَعْتَصِرُ اسْتِدارةَ الأُفُقِ
وتَخْنُقُ البُكاءَ الْمُمْتَقِعَ
لَوْنُ عَينيْكَ
حِينَ تَغِيبُ
سَهْلٌ مِنَ السُّنُونُوَاتِ الْمَيِّتَةِ
بِلاَدٌ أفْرجَتْ عَنْ أَحْزَانِهَا
واكْتَمَلَتْ فِيهَا الفَجَائِعُ

عَجِّلْ بِالْحَرِيقِ إِلَيَّ
واخْتَصِرْ جُرْحَ السّمَاءِ
فِي عَتْمَةٍ خلَّفَتْهَا بِدَايَاتُ الغِيَابِ
عَجِّل إلَيّ
واسْتَرِحْ
فَالْمَساءُ حَوْلَكَ مُوغِلٌ فِي البُكَاءِ
والضِّياءُ خَلْفَكَ يَقْتَرِفُ اللَّيلَ الكَئِيبَ
هَا أنَا هُنَا
أَسْتَمِرُّ فِي مُحَاوَلةٍ لِلتَّسَتُّرِ عَلَى مَوْتِي
أَسْتَمِرُّ فِي إحْراقِ بَقَايَا
كَانَتْ عَالِقَةً فِي حُنْجُرَتِي
أَسْتَمِرُّ فِي سَفْحِ الكَلاَمِ عَلَى مَشَارِفِ
الصَّمْتِ
مَا دُمْتَ تُعَاقِرُ الغِيَابَ
وَ تُمَارِسُ عَلَى الْمَوْتِ نِهَايَةً مُؤَقّتَةً

---

* شاعرة من تونس.

يَشتعِلُ العِطرُ غَيما..!

■ علي العسيري*

(١)

عِطرٌ أنتِ بِالقَلب،

نَسمَاتُك تحِّفُنيْ،

تَسألني اليَقظَة،

هَلْ متْ؟

يَندهُ العَقل

غَارَاتهُا قَائِمة،

شَقَّ بِأكتَافه

أَحشَاءَ الهَواءِ

صَاحِبٌ وَاحِدٌ

لاَ ظَنَّ بِهِ

اِستَوى بِالجَو

عِطرٌ فَاقِدٌ

اَثكلنيَ

شَرابَ الحَدائِق،

(٢)

أَمِنْ حِيلَةٍ

أَيهُّا الوَرَى

بِخلاَءٍ أَعمَق،

أَوسَعُ

مِنْ فَضاءِ القَلبِ

أَبعدُ

مِنْ رُمحِ الأَغَاني،

(٣)

هَجَسُ الرِيح

أَمْ، صَراحَةِ الرَائِحة

(٤)

وَ هِيَ شَهدِيَ

تَحِّطُ بِالمذَاقِ

أَلفيتُها مدَامِيْ

كَافأَتها الرُوح

أَغنَى العُمرِ

تَجلِسُ جِوارَه،

(٥)

مِنْ ظَمأُك

عَبرَ اليَأسُ

نُخاعَ البَصيرةِ

ارتَقى السُهدْ

سُلَّمَ الدُعاءِ،

عَادَ النَهارُ

يُدلدِلُ صَباَحه،

(٦)

لَمْ يَكُنْ نُوراً،

كَانَ شِهاَباً مِنْ رُجومٍ وَ زِينَة

تَقاذَفتها أَكُّفُ المُفردَات،

لَمْ تَكُنْ فَرَاشَة،

كَانتْ غِيرةُ البَسَاتِين،

لَمْ يَكُنْ مَاء

كَانَ دمٌ يخرِشُ السَماءِ

لَمْ تَكُنْ محَارَة،

لَمْ تَكُنْ نَسجَ حِكَايةٍ عَمياءٍ

لِرفعِ مُقلة

أَو إِنزَال تَوقٍ تَسلَّقَ العَين،

كَانَتْ مَوجةُ النِيل

تُكافِئُ جُروفَ تُهامَة.

---

* شاعر من السعودية.

حين يصبح الحكي خطابًا يغزله جيل ضائع

■ حسين الهاشمي*

السبب الوحيد لوجود الرواية - كما يقول كونديرا ــــ هو أنها تفصح عن شيء لا يفصح عنه سوى الرواية وحدها.. هذا المدخل قد يقودنا بلا شك إلى مستويات عدّة من الرؤى والتصورات التي يمكن أن تثيرها مستويات الخطاب الروائي؛ تلك التي تبتكرها العوالم الخاصة المشحونة بمحتوياتها الفكرية والسيسيولوجية لدى الكاتب أو المرسل باتجاه المتلقي.. هناك إشكالية الرسالة إذاً، وهناك معادلة لا تكتمل من دون توافر أطرافها الثلاثة (المرسل ــــ الرسالة ــــ المتلقي)، ولكن حساسية الكتابة.. ربما تبدأ من اللحظة التي يشعر فيها الكاتب بأنه يغامر، طالما أن اللعبة بينه وبين الواقع الذي يقيم فيه، تتطلب الكشف عنه بطرق وأساليب غير مكررة، جديدة، ولكننا بحاجة لها فعلا، كي تؤدي المهمة بكفاءة.. الإفصاح في السر أحيانا نوع من أنواع المخاتلة الشرعية والفنية، ونعني التستر المشروع وراء حجب تسمح لأشعة الحقيقة، ما يكفي لكي تترك ظلا أو أثرا، كصدى بعيد يتردد في المنجم الخفي، أو القاع الإنساني المعتم والمعزول أحيانا..

لهذا كله، لا ينبغي علينا أن نتصور أن ثمة نمط محدد من الإفصاح كسبب وحيد لإيصال الحقيقة إلى المتلقي، بل إن هذا هو ما يحدده طبيعة الموقف أو الواقع الذي يجترح أساليبه، وفق الحاجة الملحّة والقدرة على تنشئة العلائق السردية، التي تشاغل حدة الصراخ، ومنطوق الأزمات أو الملابسات المتداخلة في نسيج واقع يعيشه الكاتب، بما يملك من أدوات حسية ورؤيوية؛ بغية اكتشافه وإعادة تشكيله ثانية وفق ذلك كله..

هذا الاستهلال أراه ضروريا، ربما كي نبدأ معه قراءة العمل الروائي البكر والموسوم (غزل الحكي)، للشاعرة والكاتبة المغربية - حبيبة زوكي - هذا العمل الذي يتشكل من عدة فصول قصيرة مرسومة بعناوين فرعية، أريد لها أن تكون بمثابة إشارات ذات أبعاد دلالية، تعطي بمجملها بوحا تناغميا مولدا للعنونة الرئيسة، مثلما تمثل بعدا سرديا خاصا تمليه الرغبة الواضحة لدى الكاتبة في الاختزال، اختزال ما تراه وتعرفه وما تتخيله؛ ولعله روح الإيجاز الشعري الذي يخلّف الوميض المتوهج هنا وهناك، ولا شك أن روح الشعرية حاضرة في هذا العمل بكليته وهيئته الإيحائية والرمزية.. فكلما كان المضمون مهيمنا وذا

قيمة لدى المبدع، أصبح الاحتواء والتدليل عليه، أو التعبير عنه، من المهمات الشاقة، وهو يحاول إيصال الرسالة إلى المتلقي بلغة وآليات مميزة وجذابة، ربما حفاظا عليها من السطحية والرتابة والعادي من الإيقاع المكرور الذي يلتهمنا كل يوم. هذه الرواية القصيرة تبدو للوهلة الأولى، وكأنها قصيدة نثر طويلة، مغزولة وفق منولوج خاص، محورها الرئيس – كوثر – التي تمثل صوت الراوي العليم أيضا، إضافة إلى شخصية – نور – الشاب الذي يرتبط بها بوشائج عدّة أهمها الحب، أما باقي الشخصيات فهي محدودة؛ تبدو لنا كشخصيات عابرة أحيانا أو هامشية، وأحيانا إشارية تتناسب والمجرى الإيحائي للسرد، ذلك الذي يبغي التعامل مع صورة الواقع المعيش وفق مفهوم ((أن حالة الشعور يمكن التعبير عنها بكفاءة من خلال رمز معين.. طالما أن الرمز يضفي معنى على الشيء الذي يرمز إليه؛ وعليه، فان استبدال الرمز بشيء يعد أمرا يتعذر إلغاؤه))، بتعبير بيتر مونز.

إذاً.. فالكاتبة تعي ما تفعل إزاء موضوعة كبيرة تلامس جوهر وروح الأشياء المتولدة الشائكة في محيط عالم تصفه وكأنه ((حلقة مفرغة أو ربما حلزونية، لا نصل معها إلى نهاية الطريق ولا إلى نهاية الحكاية؛ لأن النهايات، كل النهايات هي بداية البدايات)). هذه الحقيقة الصادمة هي العتبة الأولى والمهمة التي تتكئ عليها الرواية، وهي العتبة النهائية لها، ربما لأنها حكاية تاريخ دائري يكرر نفسه لجيل ضائع مهمّش ومصاب بالفجيعة واليأس.. ورغم ذلك، فثمة نفس آخر للإصرار وعدم الاستكانة، يمضي متوازيا مع النفس المنكسر لهذا الجيل الذي يمثله – نور – الشاب الذي يبحث عن أرض أخرى تحتضنه، ليحقق من خلالها ذاته ووجوده، فالمرء أحيانا يجد نفسه ممنوعا حتى من الأحلام، ولأن الشخصيتين – كوثر ونور – تنتميان إلى الشريحة المثقفة، يصبح بإمكاننا الفرز بأن الموجهات المضمونية لهذا العمل تحاكي قضية جيل ذي حساسية بالغة إزاء قضايا ومحاور خطيرة ومهمة؛ تشكل – في مجملها – العقد الرئيسة التي من أجلها أرادت – كوثر – أو الطيف المحوري للرواية، إيصال رسالتها للآخرين، وأهمها قضايا البطالة، والعزلة، والقهر والتشرد، والى غير ذلك مما يتعلق بأحوال هذا الجيل المثقف؛ المحارَب من شتى صنوف أعدائه، الحقيقيين والوهميين منهم.. ولنقرأ بعضا من الحوارات التي تجري بينهما، أو تلك التي تدور كمنولوج داخلي، كلها تختزل الكامن اليائس والمتذمر والمتسائل أيضا لهذا الجيل الضائع:

((لقد شبعنا غضبا ويأسا والى أين المفر؟ ص٢٤

((إلى أين؟

– إلى أي أرض تحتضنني فأحقق بها ذاتي ووجودي)) ص٢٧

((نحن جيل مصاب بالفشل والفجيعة)) ص٢٧

كما تكون ثمة فرصة في هذه الرواية كي نطّلع على وجهة نظر – كوثر – التي تمثل الخط القوي في رؤيتها إلى الحياة بعكس –نور – حبيبها وزوجها، فهي متفائلة وصامدة برغم رومانسيتها وروحها الحالمة وما تواجهه من مضادات ومعوقات هائلة:

((أيتها الشمس، لماذا رغم رحيلك نحس بالانتشاء، ونجد رحيلك اختزالا لألف سر؟)) أو ((رحيلك رغم المهانة والظلمة يوحي لنا بان الحياة مستمرة))..

يمكن أن نعثر من خلال هذه المنولوجات الداخلية أيضا على العديد من الرؤى والأفكار التي تمس حياة الشابين الثقافية والاقتصادية أوالسيسيولوجية، مثلما نتعرف على المنحى التساؤلي أو الفلسفي للشخصيتين، فشخصية – كوثر – تتطابق مع شخصية الكاتبة على ما يبدو، والتي كانت تدون الأحداث في دفتر رافقها طويلا، وكأنها تخطط لكتابة سيرة حياتها، غير أنها ظلت أمينة بشكل واضح على خط سيرها الفني، من دون الوقوع بالسطحية والمباشرة، برغم الانغماس

بالأحداث والتفاصيل اليومية والحياتية العادية التي تحتاج إلى التنقل بحذر بين محطاتها، وصولا إلى دوائرها المعقدة والشائكة.. إذاً، أمسكت الكاتبة بخيط سردها المميز، وهي تزاوج بين خطابها الحياتي الصعب والجاف، وبين روح الشعر والتأمل التي تميز هذا العمل، وتعطيه نكهة خاصة.. ولنقرأ بعضا مما تفيض به هذه الصور التي توحي بما ذكرناه: ((ذهبت إلى السيد البحر لتزف إليه الخبر، أمام السيد البحر الذي كانت مياهه خشبة مسرح، أبطالها: موج رمل وصخر)) ص٣٩.

أو هذه الصورة الأخاذة التي تختزل الكثير من الأحاسيس المتماوجة لدى الطيف المحوري للرواية:

((وما الفرق في البحر إلا صورة غرقنا في الحياة معكوسة على شاشة البحر)) ص٤٠.. هكذا تنسج خيوط (غزل الحكي) لدى - حبيبة زوكي - رصد خفي مهاري ورشيق، يريد قول كل شيء بين القوة والضعف، بين الصمت والفعل باتجاه حلم التغيير الشاق وشبه المستحيل، سرد يبغي اختزال الأبعاد الزمنية، وينقب في ما حولها من انعكاسات وإرهاصات تدور في مخيلة وعقل هذا الجيل الذي يتلاطم بين أمواج الماضي والحاضر والمستقبل كذلك.. سرد ينقب في دهاليز الذات المتذمرة والمشتتة الباحثة عن خلاص، فمن الصعب أن نحيا ونحتمي بالمبادئ والشعارات دون انكسار؛ بينما تفتك بالعصر آفات خطيرة أبرزها الازدواجية، ومن الصعب أن يهاجر المرء إلى مدن وعوالم وأماكن أخرى من دون أن يتذوق ((هذه الهجرة الرائعة خارج نفوسنا ولغاية واحدة هي إيجاد هذه النفوس)) ص٧١، كما أنه من الصعب أن تؤمن بالحرية وتعيش تحت وطأة أحاسيسك ((بأنك تمشي وتمشي لكنك محكوم عليك بعدم الوصول))، هكذا تصل الحال بشخصية - كوثر - وهي تحاور أمها، إنها الصورة المقابلة لها وتمثل اعترافا بالإحباط لا تريد تصديقه أيضا، اعترافاً



بما يتشابك من خيوط هذا الواقع التي تتلبسهم بالفجيعة، طالما ظلت مقترنة بالإحساس الموجع للحرية المفتقدة والمنشودة لهذا الجيل عموما. ففي حوار آخر بينها وبين - نور - يتجسد حجم هذا الإحساس المفجع بالحرية بشكل صريح:

((- ما ذنبنا أن نصاب بالفجيعة؟

- ذنبنا أننا آمنا بالحرية))..

هكذا تمضي هذه القطعة الموسيقية المصورة بشجن بليغ، وهي تنمي كوامنها الضمنية باتجاه أفق مفتوح ينمو بتعدد صورته الدلالية أو بتعبير ايتالو كالفينو ((إن الصور ذاتها هي التي تنمّي كوامنها الضمنية، أي القصة التي تحملها في داخلها))، فهذه الصور السردية حملت كوامنها أيضا باتجاه ذلك الأفق المفتوح الذي لا ينتهي.. وهذا هو سر تأثيرها البليغ، طالما ظلت الحكاية واقعة تحت مغزلها الواقعي والرمزي في آن معا، منذ المدخل الأولي لها، كاستهلال.. والذي تصوره الرواية هكذا ((خلت الساحة إلا من عجوز تبحث عن نهايات الحكايات الغابرة في جسد الزمن العسير والضائع)) لتختتم في هذه الصورة المفتوحة أيضا ((خلت الساحة إلا من عجوز تعشق الأخضر وتدوس الأسود))، وهي صورة دلالية موحية غاية في الأهمية والجمال، تبعث فينا تلك الروح التي تعشق الانتفاضة من رماد الأشياء، روح طائر الفينيق الذي ينتفض من ركام الموت ليصنع الحياة مرة أخرى من بين ذلك الرماد..

* كاتب وشاعر من العراق.

انغماس الشاعر في الثقافة العربية وسبر أغوارها أملكه القدرة على التأثير غير المصنوع في متلقيه

قراءة في شعر ثاني الحميد

من خلال قصيدة «أبحرت في عينيك»[١]

■ د. محمود عبدالحافظ خلف الله*

ذكر أبو عمرو عثمان بن بحر الجاحظ في كتابه «البيان والتبيين» أن المعاني والأفكار ملقاة في الطرقات، ليست صفاتها حكرًا على امرىء دون غيره، فإذا ما تناولها الشاعر.. وعبّد بنيتها، ثم رصفها ليسكنها عواطفه ووجدانه، صارت ملكًا له دون غيره.

إن المتأمل في هذه المقولة.. يقرأ فيها العديد من الأسس والمبادئ النقدية، كما يلحظ فيها إشارة الجاحظ - رحمه الله - إلى بصمة الأديب نفسه في تناوله للأفكار والمعاني، وهو في الواقع أحد أهم المعايير التي يحكم بها على جودة الشعر وخصوبة الشاعرية.

فليس شعرًا الذي لا تشعر فيه بحرارة الصدق، و تسمع فيه دقات القلب، وأنين الألم، من خلال الصور الكلية والجزئية النابعة من العاطفة والفكر معًا. وفي هذا السياق، يؤكد جاكسيون أن الشعر يتمركز حول الاستعارة كتقنية أسلوبية؛ لأن الصور الابتكارية التي يخلقها الشاعر، هي التي تقوده إلى اقتناص المسافات الشاسعة بالتعبير الكامل عن مشاعره الكامنة في لحظة تصادمه مع المحيط حوله.

في الواقع، لم تأت هذه التوطئة من فراغ، أو لمجرد التقديم، إلا أنها تداعيات أثارتها قراءتي لبعض قصائد الشاعر فوق العادة ثاني الحميد.. الذي امتلك من الموهبة والإبداع ما جعله يكسر حواجز المعقول إلى اللامعقول، ويطوف بأرواح المعاني والأفكار بين الماضي والحاضر. لقد امتلك من القدرة اللغوية التي أملكته نواصي اللغة.. فانسابت الألفاظ والمعاني بين يديه عذوبة وتدفقًا، وتكسرت أمام شاعريته كل الحواجز؛ فحلق بشعره في سماء الفكر والوجدان معًا. تأخذك جرأته

واقتحامه النقاط الحصينة في أعماق النفس، ويستثني فيك الإحساس بحواجز الزمن، بعد أن يستسلم له القارئ.. فيطوف به بين الماضي والحاضر، في مساحة من اللامعقول، تتنافى مع إعمال الإرادة لاتخاذ أي قرار غير الذي يريده الشاعر نفسه.

إن الشاعر الذي يسلمه القارئ نفسه، ولا يستطيع أن يتخلص من سيطرته العاطفية والوجدانية.. هو بالتأكيد - أقصد الشاعر - ليست إبداعيته في المساحة التي يلتقي فيها كثير من الشعراء؛ لكنه يتجاوز هذه الإبداعية إلى مساحة من الفري غير المألوف.

ومن أهم قصائد الشاعر ثاني الحميد التي أتت من هذه المساحة الإبداعية غير المألوفة قصيدة «أبحرت في عينيك».

لقد عرض هذه السيمفونية البارعة، في سرد قصصي مثير حالم، مزج فيها بعبقرية فريدة بين الحقيقة والخيال، ولعبت فيها الاستعارة دور البطل الحقيقي، والتي استطاع الشاعر من خلالها أن ينقلنا بكل انسيابية بين الحلم والحقيقة. وقد ساعده في ذلك استخدامه لعناصر ومفردات البيئة حوله؛ حيث صبغته البيئة الصحراوية باتساع فكري وعاطفي مترامي الأطراف.

أهيم بحبك في كل ساح

وأنّى ذكرتك

أنت بقلبي الجراح

وأبحر وحدي إليك

لقد نعت نفسه بالهائم المكبّ على وجهه؛ فقد أسلم نفسه إلى هذا الحب، فأضحى تائهًا بين شعاب هذه الذكريات التي تمتد إلى حيث لا يعلم.. وهنا، استخدم الفعل أهيم؛ ليحمله أكثر من دلاله.. فالهائم هو الذي لا يتحكم في مشاعره، بل ينسى نفسه، ولا يشعر بها إلا عندما يهتدي لغايته، كما أن الهيام مثلما يتناسب مع طبيعة الشوق، هو أيضًا يناسب بيئة الصحراء التي نبت فيها الشاعر، هذا فضلًا عن أن الفعل المضارع يدل على التجدد والاستمرار واستحضار الصورة، فحبه مستمر دون انقطاع.. وبالقوة نفسها. أما قوله أنت، فهو استحضار لصورتها في ذهنه، وفيه إفساح جيد يسقطه القارئ على نفسه أحيانًا، ما يزيد من مساحة المصداقية التي سلف الحديث عنها في التوطئة السابقة.

ثم عاود مخاطبتها بفعل المضارع لتجديد العهد معها أو مع نفسه على الحب، ولم لا؟ فهو يراها في نفسه، فهي ليست بعيدة عنه، تسكن وجدانه وأعماقه، فعندما يبحر إليها، فإنه في الواقع يبحر في أعماق نفسه في عالم اللاحدود، فأصبح الحال وصاحبه في الوقت ذاته.

أصارع شوقي

إلى نظرة السحر في ناظريك

وأبحر وحدي

وقد عصفت بالفؤاد الجراح

وفي خافقي قد غرست الرماح

ويعلن من خلال هذه الأبيات أنه فارس نبيل يحب ويعشق، ولكنه يترفع عن كل ما يشينه أو يشين محبوبته، فهو يصارع نفسه أن تتنازل عن أخلاق الفرسان العرب وتضحياتهم حتى الموت، في سبيل حبهم دون أن ينال ذلك من كبريائهم أو نبلهم. الفعل المضارع يؤكد على استمرارية الصراع الداخلي، وأيضاً استمرارية الحفاظ على مبادئ الحب الشريف؛ واستخدم سحر العيون، وهو سمة الجمال العربي الذي يتغنى بها

كثير من الشعراء على مر العصور.

وقد عاد على بدء، بقوله: «أبحر وحدي»؛ ليؤكد الإصرار والتحدي وإبقائه على العهد رغم الجراح التي عصفت بقلبه، واستخدام الفعل عصفت في صيغة الماضي يؤكد على شاعريته وتقنية انتقائه لألفاظه ومفرداته؛ فزمن الماضي يدل على التحقق والثبات، وهو بذا يؤكد على أن ما أصابه من هذا الحب واقع فعلي لا يخفى على أحد بما فيهم المحبوبة، كما أن الفعل عصفت أقوى بكثير من قوله وقعت أو أصابت؛ لأن العصف فيه ضياع وتدمير وهلاك، وأكّد ذلك في البيت اللاحق بالأداة التي طعن بها قلبه.. وهي رماح العين، حيث شبه نظرات العيون العربية الجميلة بالرماح التي أدمت قلبه وعصفت به.



الشاعر ثاني الحميد

ولعله يلحظ استخدامه لعناصر البيئة العربية في قوله الرماح، كأحد أدوات الحرب التي استخدمها العرب عبر العصور القديمة، ويشار هنا إلى أنه رغم انتماء الشاعر ثاني الحميد إلى جيل الحداثة، إلا أن شاعريته مصبوغة بصبغة المحافظين، ويبدو ذلك جليًا في صوره وألفاظه، فهو بذلك يمثل التجديد الذي لم يتورط في أخطاء العصرية المطلقة.

وعينيك حبي

أسافر فيها

وأمضي لدربي

وأنت الرفيق

تنير الطريق

ونمشي سويًا

نغني للحب، للعاشقين

ونشرب من صفو كأس الغرام الرحيق

يعاود الشاعر مرة ثانية للتغزل في عينيها، فهو هنا، يسافر فيها بعد أن أعلن أن عينيها حبه، وهذا التشبيه البليغ تأكيد منه على جمال عينيها؛ لذا، جاءت الصورة بعدها ممتدة.. فهو يسافر في عيونها، والسفر هنا يحمل دلالات كثيرة؛ فقد جعل عينيها جسرًا يعبر منه من الحقيقة إلى الخيال، فعندها يتوقف عامل الزمن في موقف استثنائي، ليعبر من خلاله إلى الإبحار في أعماق نفسه التي يراها في عينيها، فهي ليست كيانًا آخر ولكنها ذاته.

إنها قد رسمت بعينيها دربه الذي يسير فيه، عندما يقول» سويًا» أو «أنت الرفيق»؛ فهذا تأكيد منه على أنهما كيان واحد، الروح والجسد لا ينفصلان، روحها التي تسكنه، هي نفسها التي تنير طريقه بين الدروب، ويمشيان سويًا إلى خلد العاشقين، وكأنه جعل من حبها جنته، ودلل على ذلك بأن شرابهم فيها رحيق.

أي إبداع، وأية عبقرية جمعتها الأبيات السابقة، فقد قدم الشاعر لوحة فنية لو استطاع أن يرسمها فنان عبقري لتحيرت في عبقريتها الألباب، فقد استطاع أن يرتقي بدلالته الشعرية إلى إضفاء الصفات الإنسانية على كل المحسوسات المادية والمعنوية من حوله، فصارت الأبيات بمثابة صورة كلية ركّب عناصرها من الطبيعة حوله، ثم جعلها نابضة

بالحياة من خلال الأصوات المسموعة في الغناء للحب والعاشقين، ولون الضوء الذي ينير الطريق، والحيوية والحركة في السفر والتنقل بين الدروب؛ وهذا يذكرنا بقول «سيشل داي لويس»: «إن الصورة الشعرية رسم قوامه الكلمات»، إنها بحق لوحة فنية بديعة.

وأنت بقربي
أقول أحقًا حبيبي بجنبي
أحقًا حبيبي
أودع همي
وأشجان قلبي
فتحكي العيون وتسبل أهدابها في خشوع
نضم كلينا بشوق الغريب
يهم إلى أهله بالرجوع
فتخفق منا القلوب
وتهمس أرواحنا للضلوع

قد لا يصدق المحب نفسه، فالزمن يكون استثنائيًا في لحظات السعادة، يمر سريعًا قبل أن يستفيق العشاق من نشوة اللقاء، ويدلل على ذلك بقوله:» أحقًا حبيبي بجنبي؟» « أحقًا حبيبي»؟ التكرار هنا يفيد التوكيد، فهو مشدوه لا يصدق نفسه، وهذه اللحظات التي يختلط فيها النوم باليقظة والحقيقة بالخيال. وعندئذ يلقي كل همومه على شواطىء الماضي الحزين، ثم يبحر في أمواج عينيها، فتستسلم في خشوع، ليسبحا سويًا في الغرام اللامحدود، وفجأة يفتح عينيه ليعاني مرارة الحقيقة، فما أجمل الحلم في عشق يستحيل فيه الواقع. يستفيق الشاعر من نومه وهو يشعر بصدى خفقان قلبها في صدره، وهمس أنفاسها يلهب جسده.

لقد حوت هذه الأبيات موسيقى داخلية نابعة من تخير الشاعر لألفاظه التي تعبر بصدق عن عاطفته؛ فيستشعرها القارئ عزفًا على أوتار قلبه، إن الموسيقى الخارجية ومصدرها الوزن والقافية في الشعر العمودي والوزن فقط في شعر التفعيلة، إضافة إلى المحسنات البديعية من تجانس وغيره، رغم أهميتها وقوة تأثيرها، إلا أنها لا تعادل في وقعها على النفس الموسيقى الداخلية التي سلف ذكرها، وفي الواقع مثلت الأبيات السابقة سيمفونية موسيقية رائعة، يتردد صداها عاليًا، لينبه في القارئ جميع حواسه؛ فيوقظ فيه الأحاسيس التي سكنت مؤقتًا في ذاكرة الوجدان، ويبعث الذكريات الدفينة في أروقة الماضي؛ إن الشاعر الذي يمتلك هذه المهارة من الصدق العاطفي والدقة في التعبير؛ هو في الواقع يكتب لشعره الخلود عبر الزمن، لأن الإنسان قد ينسى الواقع الذي يحياه، ولكنه يستحيل أن ينسى ما يشعره بلذة هذا الواقع متى ما أراد.

لقد ذكر الأديب المصري «نجيب محفوظ» في هذا السياق: «إن الواقع يموت عبر الزمن بموت من يحيوه، أو بتقادم الأحداث، إلا أن الأدب يستحيل أن يموت، فهو أبقى من الواقع؛ لأنه لا يعبر عن شخص بعينه، بل هو تعبير عن البشرية في كل زمان ومكان. ». وتؤكد هذه العبارة أن صفة الخلود التي تنعت بها الأعمال الأدبية ليست مطلقة، ولكنها تأتي على قدر براعة الأديب في ملامسة المراكز الدقيقة من عاطفة ووجدان البشر.

وأصحو وحيدًا
وأسأل عنك المنام الحزين
وأسأل عنك الطريق
وأعرف أني ببحر من الوهم
وحدي غريق
فها أنذا مبحر في عباب الضياع
بزورق شوق بغير شراع
فلو يبتلعني العباب

أقول وداعًا أماني الشباب
ولو تعترضني الرياح
أقول سلامًا لكل الجراح

يستفيق الشاعر من حلمه وحيدًا، فيسأل المنام الحزين عن السبيل إلى السعادة التي سلبها منه الواقع، ولكن يكتشف أنه بوهم كبير.. هيهات هيهات أن يكون للأوهام شطآن. لقد أضحى غريقًا في بحر ليس له حدود، يواجه أمواج الضياع، لقد فقد نفسه، وأصبح يستقل زورقًا من أشواقه، ولكنه فقد شراع الإبحار، فقد الحلم الذي كان يقوده إلى محبوبته، إلى نفسه التي يبحث عنها ليبحر فيها.

لقد ضاعت أمنيات الشباب، وتحطمت الأحلام على صخرة الواقع، ولكنه رغم ذلك يصر على البحث عن ذاته، يصر على العبور إلى المستحيل، لا بد أن يقتحم كل الصعاب حتى ولو كانت مستحيلة، ويجعل الخيال حقيقة باستثناء نفسه من القواعد الكونية، إنه سوف يقاوم ويقاوم، سوف يصمد حبه أمام رياح الزمن العاتية، أمام صخور الواقع الصلبة، مرحبًا بكل الجراح التي تشعرني بنشوة الحب.

إن المتأمل في شعر ثاني الحميد، بوجه عام، وفي هذه القصيدة، بوجه خاص، يصل إلى مجموعة من الحقائق، أهمها رغم أنه جديد في شكله من خلال انتمائه إلى شعر الحداثة، إلا أنه تغلغل فيه نبض القديم وروحه، بيد أنه كثيرًا قد يتصادف أن يكون الشعر في تجربته الجديدة - أقصد شعر التفعيلة أو الشعر الحر - مجرد احتذاء وتقليد للنماذج الجيدة والأصيلة، لا يتجاوز الشكل أو الظاهر، بينما يخلو من فنياته الخاصة من التجديد.

وعلى التوازي من مسحة الأصالة في شعر الحميد، تجلت الحداثة أيضا بأبرز خصائصها، وهي الحديث الصادق عن النفس؛ لأن الحداثة كما يراها الدكتور عز الدين إسماعيل، رحمه الله، هي أن تقول نفسك قبل أن تقول غيرك، وأن تصدق نفسك كي يكون عرضك للآخر صدقًا.

إن انغماس الشاعر في الثقافة العربية وسبر أغوارها، أملكه القدرة على التأثير غير المصنوع في متلقيه، من خلال التعبير عن مشاعر العاشقين، متمثلة في تجربته بمساحة غير محدودة من الصدق التي تجعل المتلقي في أي زمان ومكان، يعيش انفعالات الذات الشاعرة، وهي تبوح بأسرارها في علاقتها بمن تحب، في لحظات انتصارها أو انكسارها.

وأخيرًا، لقد استطاع الشاعر ثاني الحميد أن يعرض هذه القصيدة «أبحرت في عينيك» في سرد قصصي مبدع، من خلال استخدامه لأسلوب التداعي الذي ابتكره الأديب الأيرلندي جيمس جويس في روايته «عوليس»، ثم شاع استخدامه بعد ذلك، نظرًا لقدرة هذا الأسلوب على التعمق في حنايا النفس البشرية وأحوالها المختلفة عبر تعاقب الأزمنة، وتبدل الأماكن المختلفة، من خلال المزج بين الحقيقة والخيال، والماضي والحاضر؛ مما يفجر في المتلقي ذكريات الحب والسعادة والحزن، وهو بذلك استطاع أن يرسم على قصيدته ظلالًا لا تمحى من ذاكرة الوجدان.

---

(١) الشاعر ثاني الحميد شاعر من الجوف تعود تجربته الشعرية إلى نهاية الستينيات الميلادية وبداية السبعينيات. له كتاب «قبس من التربية» صدر في منتصف الستينيات الميلادية.

* جامعة الجوف.

رواية "دابادا" لحسن مطلك

جماليّة المعمار الروائيّ وقوة السّرد المراوغ

■ هشام بن الشاوي*

يستهل حسن مطلك روايته الماتعة «دابادا» بوصف الخريف، (وهو فصل الكآبة بامتياز، حيث يثير قدومه في النفس شجنا مجهولا، وخوفا مبهما من النهايات)، وهاجر/ أم شاهين وهي تلملم الحطب، فتشتعل الذكرى الخريفية التي لا تخبو: ذكرى محمود، الزوج الذي ضاع في البراري بسبب أرنب مبقع، ويصافح القارئ حزنها غير المعلن عنه، الحزن على الابن المنعزل عن الناس، الأبله الذي لم يتجاوز الطفولة، وهو في سن السابعة والعشرين؛ ولا يمكن أن نغفل الدلالة العميقة لهذا الرقم المقدس دينيا.

ونبدأ في التعرف على شاهين، وهوايته الوحيدة في غرفته العلوية، وهي التلصص على الصباحات الندية.. يستيقظ قبل الشمس ليرى الطيور، وفجر الحقول يتسلل إلى غرفته.

للتوضيح، الرواية - كما أكد الكثيرون - من الصعب الإلمام بتفاصيلها، حيث أن السارد العليم يراوغ القارئ عبر رواية تبدو مثل قصة مسترسلة، عكس بقية الروايات التي تتيح للقارئ، محطات استراحة واستجمام بين الفصول المرقمة أو المعنونة، أما رواية «دابادا»، فتبدو أشبه بسباق ماراثوني، سباق يتحدى فيه حسن مطلك نفسه لا غير، غير معني بمجاراة أو محاكاة ما يكتبه الكتبة أو أصحاب «دكاكين الأدب» - كما كان يدعوهم - من روايات ترمى بعد القراءة الأولى، مثل المناديل الورقية!!

لا أنكر أنني كنت أهجرها لفترات، مستاءً من تلاعبات الكاتب بالقارئ وبالأحداث والشخوص. أحيانا، أضجر من لغتها الشعرية المتعالية الباذخة، إذ

تحس أنك بصدد قراءة قصيدة نثر سرمدية، فتضيع خيوط الحبكة في دروب المجاز، وأزقة الاستعارة، وتارة، أسأم أجواءها القريبة من الواقعية السحرية.

لكن، وأنا أقرأ الرواية، كنت أتخيلها سيناريو سينمائيٍّ، حيث يعنى الكاتب بالمؤثرات الصوتية، برسم الإطار (الكادر)، وبناء المشاهد على طريقة التقطيع السينمائي، حيث تتجاور اللقطات، تتداخل، وتتوازى؛ ولن نستغرب، فحسن مطلك كان رساما، وهذا ما يفسر وجود شخصية عواد، الفنان التشكيلي المحبط، الـ«ملتاع مثل خسارة نهائية». تأملوا جيدا هذا التشبيه، حتى تشفقوا على قارئ هذه الرواية!!

ولنعد إلى المتن الحكائي.

تذهب الأم إلى المطبخ، وتوقد ما تبقى من الحطب، ونرى شاهينًا يتلصص على أربعة رجال وامرأتين في البيت المقابل له، يضحكون بعيون دامعة، وسط رفعة الأثاث، ويبدو له «ترف الحياة التي تعلو مقابل شباكه»، ثم يغوص في تخيلات مستقبلية..

تبدو هاجر في كامل أناقة الحداد، وتنتظر أن يكبر ابنها، الذي لا يشبه أباه، الأب الذي كان مليئا بالغناء، وكان ميلاده (الأب) حدثا استثنائيا، وكان يركض خلف الأرانب بعد خطواته الأولى. وشاهين لا يعرف كيف يقول: أمي، ولا ترى إخلاصه كبقية الأبناء، حيث يسألون عن طبخة اليوم، فقط ترى جحودًا مشعًا، وتنادي عليه أن ينزل، ويغادر شباك الضحك، والجيران اللاّهين، المحتفلين بـ «ذكرى المعذب صابر يوم الأربعاء بعد المطر»، تأمره أن يلبس ويتبعها، بعد أن تصفعه، ومن بين أصوات الحيوانات والحشرات، كان يكتفي بالإصغاء إلى حفيف عباءة هاجر.. وكما سبق وأشرنا، فالكاتب يعتمد على طريقة السرد السمع - بصري، مثل كتّاب السيناريو، حيث يمكنك تخيل المشهد بكل تفاصيله، والإصغاء إلى ما يرافقه من أصوات خارجية، لكن حسن مطلك لا ينسى الغوص في أعماق شخوصه أيضًا، والإصغاء إلى ضجيجهم الداخلي، فيكتب عن شاهين ومشاعره الغريبة باتجاه أمه، ونحسّ بأنه «لا يكرهها، لكنه فقط لا يعرف كيف يقول: أمي».

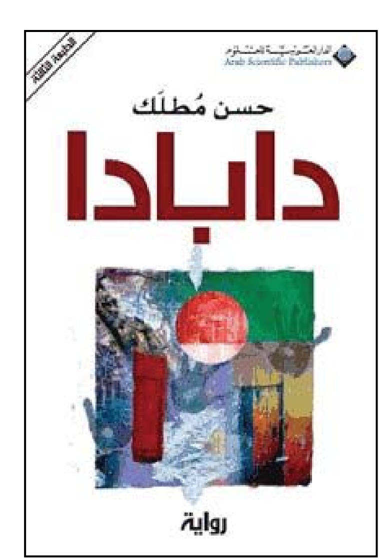
ويلج شاهين مقهى صغيرًا رخيصًا، حيث الوجوه القاسية تدخل بصحبة غبار الطريق، وتنساب الذكريات، الضحك والمزاح الثقيل.. في انتظار الغائبة. لكن، يخيل إلينا أنه كان يحلم فقط، كما أن السارد لم يحدد لنا أين اتجه مع والدته؟!

يعود السارد ليغوص في أعماق شاهين المفتقد للحميمية العائلية، وكذلك قسوة الأب الضائع في البراري، وهاجر تنتظر عند الباب، في إشارة إلى جرحها النازف في صمت، وهو انتظار أشبه بانتظارات مسرح العبث.. وسيدرك القارئ أن لشاهين رغبات حميمية أيضا، حيث غواية الحفيف السري للثياب، وهذا ما يفسر بعودة الصبي، شاهين إلى بيت الغائبة، التي تغيّب الحاضرين وهي تفك ضفائرها، ويغرق في أحلام هلامية.. مرة أخرى.

ونلمح شاهيناً في شباك الضحك، والفتحات (الأفواه) الست غارقة في نشيد الضحك المتواصل، وحين يسمع صرير الباب، يندس في الفراش، وتسأله أمه عن سبب تركه لها وهروبه، وتخبره بضرورة البحث معها عن أبيه في الغد، فهو ما زال حياًّ، كما قالت وزة. في الجوار، يخبو الضحك، ويذوب في تأمل مفردات المشهد

الليلي، يتذكر خديعة الختان، وهو الذي لم يضحك ضحكة حقيقية بعد تلك الخديعة.

بعد احتباس طويل عن رؤية الفصول، يقرر أن يخرج إلى الناس، بعد أن صار رضاه نادرًا، والرسائل تعاد إلى أصحابها حيث لا أحد يعرف شاهين محمود. يخرج بخطوات مربوطة باتجاه وادي السدرة، ونخمن أن الروائي يكتب عن قريته (اسديرة) ايحاءً، وعن العلاقة الغريبة بين شاهين وعواد، والحمير الطينية التي كان يحطمها الرجل التقي (أبو عواد) باعتبار أنها أصنام، وعلاقة عواد بالكلب شرار، جرو الكلبة الغدارة التي تعض الأطفال، وعزيزة ابنة القطان، التي تختلف عن بقية نساء القرية المنشغلات بجلسات نقش صوف الوسائد..



عزيزة التي يرى شاهين في عينيها الشيطانيتين تعابير أخرى، حتى لو لم يكن يعرف غير هاجر، ولا يعرف كيف يقول لها: أمي. يقف مسحورًا أمام عينيها، لا يعرف أي تفسير لنظراتها، وحين يبدأ عواد في رسمها، يغادر شاهين، ويعترف عواد بعدم قدرته على مجاراة السحر الربّاني، وبغرور الأنثى وإحساسها، تقول له في زهو: «فلتتعذبا بي، أنت وصديقك».

بيد أن العلاقة الأغرب هي ذلك الميل الخفي إلى عالية، والدة شاهين، ذات الأربعين ربيعاً، بطقوسها اليومية: الوقوف بالشباك، البرنامج البدوي، السجائر الحادة، وتغيير الثياب.

عالية التي تستمع إلى ربابة البرنامج البدوي منذ عشرين عامًا، بخلاف ابنتها زهرة، التي لا نعرف عنها من خلال المتواليات الحكائية سوى أنها أخت عواد، وتنصرع عند ذكر الزواج، وأمها تخشى مضي الأعوام، والتي لن تكون جديرة سوى بإقامة الصلوات وفق حسابات زوجها مسعود، والذي ينهرها قائلا، حين يراها واقفة في الشباك:

- لست صغيرة يا عجوزي.

يتعلق بصر شاهين بها، ولا يسقط عليها.. وعند النهر يلتقي بعزيزة التي تصر على أن يتعلم ركوب القارب، ويتذكر رحلات الصيد مع أبيه، ويصاب بالدوار، وهو يمد يده ليلمس أنثى..

منذ عشرين عامًا، توقظه هاجر، يفتح الباب ويجد الأربعاء دون أن يعرف الجمعة، وخسارة فادحة - بالنسبة له - أن يكتشف أن «أسوأ عمل يقوم به الإنسان هو: أن يفتح الباب».

الأربعاء الذي يحسبه ثاني أيام الأسبوع، حزين لأنه مدهون بلون سرة اللحاف، وكل صباح يسمع الأخبار المتجهمة نفسها عن الكوارث والحروب.. يذهب إلى بيت عواد، تحدثه عالية - في محاولة يائسة لإغوائه - عن بقعة حمراء في فخذها، قرصة حشرة.. تسأله إن كان يعرف التدليك، وببلاهته يشير إليها أن تحك الفخذ بالحائط، ما دام الفخذ فخذها.. يدخل زوجها مسعود، ويحثه على أن يتعلم الصلاة حتى لا ينجرف مثل ابنه، لا سيما واليوم يوم جمعة، ولأن اليوم جمعة، فقد ظنه شاهين أربعاء، وحين أخبرته زهرة أن

عوادًا في المقبرة، قال لها ببلاهته: «متى حدث ذلك؟ يجب أن أتألم»، فاستدركت بأنه على قيد الحياة..

وعن طريق التداعي، ينتقل السرد إلى المقبرة ووصف أجوائها، وسرد حكاية الشيخ عبدالمجيد الذي جن قبيل موته، بعد أن دس له «حلاب» سم الفئران في الطعام، حتى يصير مختار القرية، ويبدو قبره أشبه بمزار، بعدها نتعرف على «حلاب»، الذي لم يبصر إلا بعد بلوغه سن الخامسة، حيث فتحت إحدى العجائز قبتي عينيه بسكين البصل حتى يبصر، وكان يتساءل دومًا: «هل يصلح هذا الوجه للحب؟».

يرى شاهين أمه في الصفوف الأخيرة، تشيخ أكثر عند حلول المناسبات، تحتجز في قلبها دموعا مؤجلة، وينقل بصره نحو العراء، لأنه لا يحتمل صدق تلك الابتسامة. ومن المقبرة نبحر باتجاه النهر، واللقاءات الغرامية، وتأرجح قلب عزيزة بين عواد وشاهين..

تطلع العجائز من الوديان بمناسبة خروج ابن هاجر إلى الناس، ملبيات دعوتها، تنزع ثوب الحداد، وتصعد إليه، بصحبة إحدى النساء، تطلب منه حمل البندقية والتماسك، بعد ارتداء زي احتفالي، يتذكر جولاته مع أبيه، بيد أن الراوي يستدرك أن شاهيناً «يحلم أكثر مما يتذكر».. حسن مطلك، وبسخرية مبطنة يستفز القارئ الذي تعود على قراءة الروايات التقليدية، ويخاطبه قائلا إنه لا يعرف من أبطال الرواية أحدًا، وأنه يكتب بمنطق: إملأ الفراغات التالية، حتى تصير الرواية أكبر حجمًا..!!

يكتب عن انكسار عواد، ولقائه بعزيزة بعد عامين من المقاطعة، وقد صارت أكثر بهاء وشجاعة في النظر إلى وجهه، ثم الحديث عن سفر صاحب النظارة السوداء (عواد)، وحديثها إلى شاهين - دون ذكر اسمه - عن علاقتها بعواد التي أنهتها، لأنه مرتفع عنها، وتشعر أنها صغيرة.

وسيتضح أن السارد يراوغ القارئ مستخدما تقنيات شتى: الاستباق، الاسترجاع والتأمل، تعطيل السرد وتسريعه، الحذف والتكرار، التداعي، تيار الوعي.. ويعود إلى الحديث عن الذئب الذي طارد محمودًا وشاهيناً، حين تعطلت السيارة في الحفرة، والعواء الذي سمعه قبل عشرين عاما، وقد حاول الذئب أن يهاجمهما، فلجأ الأب إلى إضرام النار في قميصه ثم سرواله، بعد أن يجعل الثوب على شكل فتيل..

يستدعي «حلاب» شاهيناً، وترفض أمه، يهدد رجاله بكسر الباب، وفي أجمل المشاهد السردية المتزامنة، يتنقل حسن مطلك بعدسته بين هاجر وعزيزة وشاهين.. في أماكن مختلفة، يوحدها الظلام والترقب، معتمدًا على تقنية التقطيع السينمائي المتوازي ببراعة، ثم يعود إلى الليلة الماضية، وعودة شاهين حاملا ذئبا على كتفه، وعزيزة في مخزن التبن تنتظر عوادًا، تسأله عن أوان الزواج، ويضربها، حين تسخر منه قائلة إن زواجهما سيكون حين تكتمل اللوحة.

وفي الظلام يتم استنطاق شاهين، حيث لا يسمع غير احتكاك الخفين.. ويقربنا الكاتب من حلاب، غريب الأطوار، عن طريق ثرثرة زوجته مع إحدى النساء، متفاديا بذلك كسارد عليم، الوقوع في فخ التقريرية والمباشرة، فنعلم أنه يكتئب من نفسه، يمزق ثيابه بلا سبب، يتألم لرؤية الفقراء، ويعجبه الظلام.. وفي الظلام يتشاجر أهل البيت بسبب الملاعق.. وهنا لا بد من الإشارة إلى السخرية الطافحة عبر المتواليات الحكائية

والسردية، والتي يدرك الراوي متى يستخدمها لتبديد قتامة المناخ الروائي، وإزاحة بعض الملل عن القارئ. ويطلب منه العودة في الرابعة صباحا، وفي تلك اللحظة، تقبل أمه تسأل عنه، ويرد عليها بأنه كان يعلّم ابنها الحساب، ليجد له مهنة مناسبة..

يراقب شاهين الفجر، يحس بأنه حزين، ويريد أن يبكي.. وقبل ذهابه إليه تناوله أمه مدية.

في الطريق يصادف شاهين امرأة تخبره أن عزيزة تنتظره عند السدرة، وفي اللحظة ذاتها، يسأل عنه «حلاب» بعد أن غادر سريره المعد لثلاثة أشخاص، تقابله بوجه مليء بالكدمات الزرقاء، تحدثه عن عواد الذي سافر إلى العاصمة، بحثا عن الشهرة، وتؤكد له أنها لا تحبه، حتى لو طلبت مقابلته.

يقوم رجال «حلاب» بقص شعر شاهين مستخدمين مقص جز الصوف، ويحتفلون بحدث انضمام شاهين إلى رعايا «حلاب»، تسمع هاجر ضحك الضيوف وصوت ربابة شعبان، ويصير شاهين مسئولا عن الحمار قندس، الأغرب من صاحبه، وللتخلص منه قام بطعنه.. وهرب عبر فتحة السياج، ويحمله عارف في قاربه إلى الجبل، وفي القرية يبحثون عن الهارب متأسفين على قندس، لكن عارف يخبره - لاحقا - أن الحمار لم يمت، يفاجئنا السارد بأن شاهيناً استخدم المدية بالشكل المعكوس، فالدم دمه، وليس دم الحمار.. لكن كيف لم ينتبه عارف إلى الدم النازف، من يد شاهين، والذي سيبقى ينزف لمدة، حتى لو افترضنا أنه أبله، وسيظن أنه قتله..؟

وكنوع من الخلاص أو العقاب الإلهي، يموت «حلاب» بسبب قرصة الحشرة، وينقلنا حسن مطلك إلى أجواء غرائبية عن النهر، والليل، والجنيات المنهمكات في الحفر..

ونراه يركض خلف آلام الليل، والقرية تستيقظ ضاحكة، كل ما فيها من كائنات حية يضحك، حتى النباتات.. وثمة رجل غريب نام خجلا بفضل تكرار الكرم، (لم يحدد السارد من هو)، يتساءل: ما الذي يضحككم؟ يهز ابنته، ويسألها وهو لا يعرف ماذا يحدث، ثم يهمل رأسه، ليكمل نشيد الضحك الناقص... وقبلها نتلصص على البيت اللاهي، والمسمار المشويّ ينطفئ في الماء، ويضحكون لسماع صوت «الكش».

«دابادا»، صرخة باحثين عن الحرية والانعتاق، وتعرية لأوضاع سريالية يعيشها العراق وما يزال، ولعل هذا التوق الهائل إلى الحرية المجيدة المشتهاة في زمن النخاسة الفكرية والخراب الداخلي واللهو المجاني، هو ما جعل الروائي يلجأ إلى تحطيم أسوار الرواية التقليدية، كما كرسها الأسلوب المحفوظي، إضافة إلى تجاوز اللغة العادية الشاحبة، واجتراح عنوان غير مألوف وغريب، وهو - العنوان - ليس سوى تهجي الطفل في بدايات النطق: (دا.. با.. دا..)، وتفتيت الحدث السردي، بحيث يصعب القبض على تفاصيل الرواية، التي تحتاج إلى أكثر من قراءة، وهي الرواية التي قال عنها في مراسلة خاصة مع عبدالهادي سعدون بأنها أتعبته ويريد أن يستريح.. ولا يرغب في الحديث عنها!

هي رواية متعبة حقا، لكن سر حلاوتها، يكمن في تمنعها ودلالها..!!!

---

* كاتب وناقد من المغرب.

شعر بطعم ورائحة خبز الفقراء المُسَكَّر الخارج حالا من الفرن

قراءة في ديوان أوقات محجوزة للبرد

■ هشام الصباحي*



في طفولتي، التي لا أعرف إن كانت سعيدة أو تعيسة، لم أحدد بعد رأيا أو انطباعات في هذا الشأن، ولكني الآن أدركت أنني أمسكت بسبب الديوان لحظة من أكثر اللحظات سعادة، وتأكدت من استحالة تكرارها على الرغم من بساطتها المفرطة، إذ كانت أمي ونساء الحي الفقير جدا الذي كنا نعيش فيه، والذي يحتوي على فرن واحد.. فرن فلاحي بلدي مبني من التراب المعجون بالماء، تقوم كل سيدة بخبز ما يكفي أسرتها شهراً من الحياة بالتعاون مع باقي النساء، وكنا كأطفال.. هذا الأمر لا يعنينا في شيء، فالذي يعنينا هو أرغفة الخبز التي تخبز لنا بالسمن والسكر، وتوزع علينا في نهاية يوم الخبيز، فكان هذا الرغيف الطازج الذي يخرج من الفرن إلى يدي تفوح منه رائحة البخار الجميل، ورائحة السمن البلدي والسكر والطعم الرائع، هذه الحالة هي الإحساس تماما.

الذي انتابني بعد الانتهاء من ديوان «أوقات محجوزة للبرد» للشاعرة الجزائرية نوارة لحرش، حيث الاحتفاء الأولي بالبرد والشتاء والجو الذي يصيبك بالوحدة والتوحد والهدوء والحوار مع الذات، وتحسسها واكتشافها من جديد، وكان الإهداء إلى الأهل متوافقاً، مع الجو العام لعالم شتوي صافٍ محيط بنا نقلنا الديوان إليه، هذا العالم الذي يخلو من الضجيج ولا تسمع به إلا موسيقى الطبيعة والهدوء

مفرداته ومكوناته المرئية واللامرئية، وإحداث حوار مع «الأنا» للوصول إلى درجة أعلى من الألفة والتوحد مع الذات.. ومع كل ما هو متاح، حتى أنها تسأل الذات العليا أيضا (وتسأل الله: لماذا يمام/ الفرح لا يأتي؟) وكما أن السؤال هو الطريق الأساسي للمعرفة والتنوير، وربما أيضا للتغير وإدراك حقيقة الأشياء، كانت الأسئلة في الديوان عديدة وإنسانية وملحة، وتدور حول أحزان الذات (كيف أستحضرُ الأغنيات التي/ جفت في مواسم/ الصوتِ الجريحْ؟)، (ما الذي يلزم/ غير الألم؟.) حتى نجد أن حرف النفي «لا» يتكرر (٥٩) مرة خلال الديوان، وخلال (٣٠) قصيدة هي حجم الديوان. وحول هذا الحرف يتحدد شكل الذات التي تكتب وتتعامل مع العالم الذي دائما ينفيها خارج إطاره، وكيف ترى وتحدد علاقتها معه خاصة أن حرف «لا» دائما فاصل بينهما.



والروح، لذا كان التصدير الذي بدأ به الديوان، لا بد أن يكون له عنوان في روعة (معاطف معنوية)، وهذه السمة الأولى للديوان؛ حيث أن تقنية العناوين رائعة ومدهشة وطازجة تدفعك إلى القراءة عمدا للقصائد، إذ نجحت الشاعرة في اختيار عناوين القصائد كلها، وهذه مشكلة يعاني منها العديد من الشعراء الشبان، إذ يجدون صعوبة في اختيار العناوين، فيكون من الأسهل ترك القصائد بدونها. أيضا تتخذ الشاعرة من آلية السؤال طريقاً للتعرف على العالم وتحسس

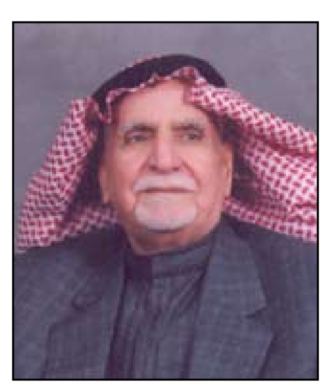
وحتى وحدة الجو العام للديوان تجبر الشاعرة على تغيير اسم الفهرس إلى «الأوقات» وبردها، لما له من دلالة واضحة على صدق الربط بين الاسم والفهرس، ومتن القصائد وروح الشاعرة، الكل أصبح واحدا في حالة توحد كاملة.

نوارة لحرش شاعرة جزائرية.. كل من يعرفها يتحدث عن حبها للجميع، لذا، هي لا تنسى كونها أنثى/صديقة /حبيبه، إذ نجد رومانسية الأنثى تطل بشكل خجل خلال الديوان، ليعبر عن العاطفية والروحية.

* كاتب من مصر.

معاشي ذوقان العطية، موسوعة جوفية تاريخية جغرافية اجتماعية

■ حاوره محمود عبدالله الرمحي



من مواليد الجوف عام ١٣٥٠هـ، لواء ركن متقاعد حاصل على درجة الماجستير في العلوم العسكرية.. وأحد أبرز الكتاب والمؤلفين في المنطقة، ألف عدداً من الكتب تناولت التراث الشعبي والتاريخي في منطقة الجوف، إضافة إلى كتب أخرى في الشأن العربي العام. من مؤلفاته: أوراق جوفية؛ عصاميون؛ حدائق الجوف؛ الغزو الأمريكي للوطن العربي؛ خطوات على الطريق..

يعد من جيل المخضرمين الذين عاشوا تجارب إنسانية وعملية عديدة، فقد هاجر مع العديد من شباب الجوف للعمل في الجيش العربي الأردني. شارك في حرب فلسطين ضد العصابات الصهيونية، وعمل مندوبا للأردن في عدد من الدول، ثم عاد إلى المملكة وعمل في الحرس الوطني ليصل فيه إلى رتبة لواء.

يعمل حاليا وكيلا لشركة سيارات.. يزدان مكتبه بلوحات تراثية لمنطقة الجوف.. تتوسطها خارطة فلسطين بمدنها وقراها، سهولها وجبالها.. ربما يعيش معها ذكريات الأربعينيات من القرن العشرين حينما كان متواجدا فيها..

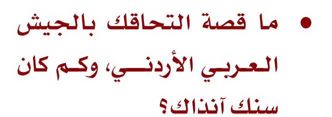
معه كان لنا هذا الحوار..

- **خرجت من سكاكا يافعا، تجاه ما عرف آنذاك بالغربية (الأردن وبلاد الشام). متى كان ذلك؟ وكم كان عمرك؟ وما هي الصعوبات التي واجهتك في تلك الرحلة؟ وهل تتذكر أحدا من رفاقك فيها؟**

■ كنت أسمع من الذين تغربوا في بلاد الشام وعادوا إلى المنطقة، أحاديث مشوقة عن الحياة هناك.. وأن أهل الغربية في بحبوحة من العيش، والعمل فيها سهل، مقارنة بما هو عندنا من صعوبة الحياة والعمل الشاق، كما أن

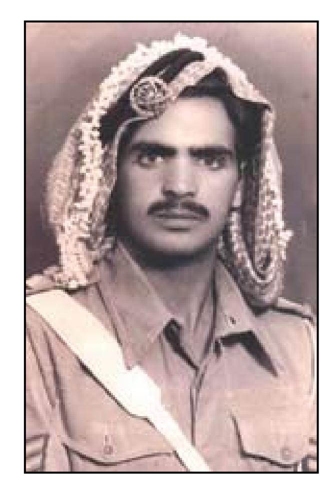
الحديث عن الجيش العربي زادني شوقا، خاصة وقد انخرط فيه أعداد وفيرة من أبناء المنطقة.

استهوتني التغريبة، وكان عمري آنذاك ثلاثة عشر عاما.. وفي يوم من أيام الشتاء.. سمعت عن قافلة تجار إبل يسمون (عقيلات) قد نزلوا بين سكاكا والطوير، وينوون الذهاب للغربية لتسويق إبلهم. شجعني أحدهم - وقد أحسَّ بما يجول في خاطري- بأن أذهب إلى مخيمهم وأعرض نفسي للتغريبة معهم، وأساعدهم في العناية بالإبل دون مقابل.. ففعلت. رحب بي مالك الإبل، فاستعنت بالله ثم بالأخ عبدالرحمن المعيوف - أطال الله عمره- وكان يكبرني سنا، ليحمل عني تنكة التمر التي أخذتها من مستودع أبي رحمه الله، دون علمه-لأوضح لتاجر الإبل أني أعرف ما لي وما عليّ- وتقبل الرجل هديتي، وشعرت بأنني كبرت في عينه وأعين رعاته.. ولم أجد أي صعوبة تذكر خلال رحلتنا إلى عمّان.



- **ما قصة التحاقك بالجيش العربي الأردني، وكم كان سنك آنذاك؟**

■ وصلت عمان ولا أملك من متاع الدنيا سوى ما ألبسه



صورة التقطها في مدينة نابلس عام ١٩٤٩م



صورة أسلحة فلسطينية



عند خروجه من الجيش العربي

وما أنتعله. وثلاث ريالات سعودية قدمها لي تاجر الإبل - وتعتبر رصيدا كبيرا في ذلك الوقت - وهناك التقيت برجال من سكاكا يقومون بأعمال مختلفة، فعملت معهم، ووجدت أن العمل في سكاكا أهون مما نحن فيه.. فقلت لنفسي: لماذا لا أذهب إلى كلوب باشا (قائد الجيش العربي آنذاك)، وأطلب منه قبولي للخدمة في جيشه.. اهتديت إلى مقر القيادة، فوجدت أعدادا من طالبي التجنيد، وأكثرهم من أهل نجد وبادية العراق. فخرج لمقابلتهم.. فقبل بعضهم وأعرض عن بعض.. وعندما وصلني - وكنت في نهاية الطابور- سألني: من أين؟ فأجبته من الجوف. فقال لي: ما تزال صغيرا على العسكرية، اذهب إلى أمك.. وكل تمرا، واشرب لبنا، وعد إليَّ بعد ثلاث سنوات..

تحطمت آمالي، ولاحظ أحد الموجودين ما أنا عليه..!! فأشار لي بالاقتراب منه.. ونصحني بالذهاب قبل الغروب إلى بيت الباشا وأطلب مقابلته، وعرفت فيما بعد أن اسم ذلك الرجل كان (مبرد الصحن الضفيري)، وكان برتبة عريف.. أخذت بنصيحته، وذهبت إلى منزل

الباشا، وكان منزلا متواضعا كأي منزل عادي، ومن دون حراسة.. وبينما أنا واقف، اقترب مني شاب سوداني وقال: ماذا تريد؟ فقلت له: أريد أن أصبح عسكريا.. فعاد إلى المنزل.. وبعد هنيهة، خرج الباشا بملابسه المدنية، وبادرني بالقول: ألم أقل لك إنك صغير ولا تتحمل العمل العسكري.. فقلت له الكبر للجِمال، فابتسم ابتسامة خفيفة وقال: البندقية أطول منك!! فأجبته: سلّحني أبي ببندقية كويتية لأصطاد بها الطيور، واتسعت ابتسامته وقال لي: انتظر.. ودخل منزله ثم عاد بورقة ملفوفة أعطاني إياها، وقال اذهب غدا إلى الطبيب.. ودخل منزله.

فتحت الورقة، وإذا بها نصف جنيه فلسطيني، وكنت أمياً لا أقرا ولا أكتب، فطلبت من صاحب دكان قراءة ما فيها.. فقال لي: مبروك: الباشا يقول: يجند بغض النظر عن سنه.

ذهبت إلى مصدار عايشه، حيث يتواجد أبناء الجوف، فوجدت خالي مفضي المسعر، فسلمت عليه، وبشرته بأن الباشا قد قبل تجنيدي، وقدمت له نصف الجنيه، فرفضه قائلا: والله إنك لأحوج إليه مني، وانصرفت مسرورا.

اصطدمت في مكتب التجنيد بأحد الموظفين - وكان قصير القامة، جاحظ العينين - الذي أبدى استغرابه من قبولي، فسألني إن كنت ابن شيخ.. فقلت: لا.. فقال: تصرفات الباشا غريبة. وتمت كافة إجراءات التجنيد، وسجلوا تاريخ ميلادي ١٩٣٠م.

تدرجت إلى رتبة وكيل رقيب.. ثم التحقت بمدرسة الضباط، وعملت بعد تخرجي منها بعدد من المراكز القيادية، واشتركت في كثير من الدورات التدريبية المقررة لتأهيل الضباط، والتي توجت بدورة كلية الأركان.. وابتعثت مرتين إلى بريطانيا. حصلت على عدد من الأوسمة منها وسام الإقدام العسكري.. وآخر منصب



مع الأمير محمد السديري



مع الأمير سلطان السديري

شغلته كان قائد كتيبة شرحبيل بن حسنة.

وعلى ضوء نتائج حرب ١٩٦٧م التي هزم فيها العرب شر هزيمة، وتعود أسبابها إلى الظروف والملابسات ذاتها التي قادتنا إلى هزيمة عام ١٩٤٨م.. وبناء على ما تولد عن تلك الحرب من مزايدات غير محسوبة من قبل العرب.. في وقت كانت فيه إسرائيل تهزأ منا بقولها ومذكرات قادتها.. قدمت استقالتي من الخدمة، وأنا لا أملك أكثر من مائة دينار.. وقد رفض رئيس هيئة الأركان آنذاك اللواء عامر خماش استقالتي.. فلجأت للتحايل للحصول على تقرير طبي، وكان لي ذلك، وخرجت من الجيش العربي الأردني عام ١٩٦٨م برتبة مقدم ركن، براتب قدره خمسون دينارا..

- **أنت واحد ممن شاركوا في حرب فلسطين عام ١٩٤٨م. ومن يدخل الآن مكتبك تواجهه خارطة فلسطين.. هل هي ذكريات الأمس أثناء وجودك هناك وما تركته من بصمات في نفس معاشي..**

أم ماذا؟ وما هو الانطباع والأثر الذي تركته تلك الحرب في نفسك؟

■ فلسطين بالنسبة لي ليست مجرد خارطة أعلقها على جدار في مكتبي أو في بيتي.. إنها تعيش في وجداني - كما هي في وجدان كل عربي حر مخلص لقضية فلسطين - إنها تجري في عروقي مجرى الدم.. أتذكر مدنها وقراها، سهولها وجبالها ووديانها.. ولا تغيب عن مخيلتي لحظة واحدة.. أعيش على أمل الصلاة في المسجد الأقصى وقبة الصخرة، وهما محررتان من اليهود الغاصبين.

نعم، شاركت في حرب فلسطين.. وكنت ضمن الكتيبة الثالثة التي طهرت حي المصراره وبوابة مندلبوم، وقد حاولت احتلال عمارة نوتردام، لكنها استعصت عليّ لقوة العدو الموجودة فيها، ورغم أن عددا كبيرا من الضباط العرب لا يقرأون أو يكتبون.. إلا أنهم عوضوا ذلك بالشجاعة والإقدام.. وقد منيت كتيبتي بخسائر في الأرواح، وما أزال أذكر نشيد الجنود وهم في حالة هجوم على عمائر غربي المصراره (يا بنية ياللي في البيت شوفيني كني ذليت).. وما أزال أذكر سقوط العريف خليف حربي الشمري من فوق سطح إحدى البنايات - عندما أراد أن يرفع علم الجيش العربي فوق سطح العمارة - وتمكن منه أحد قناصة العدو، فهوى إلى الأرض شهيدا رحمه الله.. كما أسعدني سماعي لأصوات الجنود وهم يكبرون ويهللون مع أصوات الرماية على اختلاف أنواعها.. ولا هَمَّ لهم إلا التفوق على العدو.. وأقولها بصدق وأمانة: إنه كان للضباط البريطانيين الذين يعملون في الجيش العربي فضل بالاحتفاظ بالأرض بأقل الخسائر.. وقد تركت تلك الحرب في نفسي إحساسا بالمرارة.. وكيف لا؟! ونحن نرى عدونا أمامنا.. ولا نملك مقومات طرده لتفوقه العسكري.



في المعلوفية قرب مدينة رام الله ١٩٤٨م



معاشي وزميله مع جاسوس كان معاشي قد قبض عليه قبل تنفيذ حكم الإعدام فيه

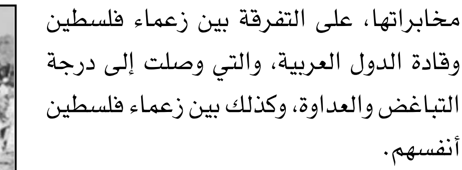
- **كان لوعد بلفور من بريطانيا لإعطاء وطن قومي لليهود في فلسطين، دوره الكبير في إذكاء شعلة الهجرة الصهيونية إلى الأرض المقدسة! حدثنا عن الدور البريطاني في ذلك، وهل تؤيد مطالبة بريطانيا بتعويض الفلسطينيين عن جريمتهم تلك، كما تقوم ألمانيا بتعويض اليهود حاليا؟**

■ لقد ارتكبت بريطانيا جريمة في حق فلسطين وأهلها، وظلما وعدوانا غير مسبوق.. ويتمثل ذلك بما يلي:

أ- تشجيعها للهجرة اليهودية من كافة أنحاء العالم خصوصا من ألمانيا وأوروبا الشرقية.

ب- عملت حكومة الانتداب على منح الأراضي البور للوكالة اليهودية لتبني عليها المستوطنات السكنية للمهاجرين الجدد.

ج- عملت حكومة الانتداب البريطانية بواسطة



مخابراتها، على التفرقة بين زعماء فلسطين وقادة الدول العربية، والتي وصلت إلى درجة التباغض والعداوة، وكذلك بين زعماء فلسطين أنفسهم.

د- معاملة المواطنين العرب على نحو ابن الجارية. وأما اليهود فأبناء الحرة.

هـ- فرض الضرائب الباهظة على ملاكي الأراضي في فلسطين لإرغامهم على بيع أراضيهم.

و- سن القوانين الغاشمة على أبناء عرب فلسطين.. فالذي يحمل منهم سكينا كأنه يحمل رشاشا.. فيُقابل بحكم المؤبد أو الإعدام. وفي المقابل.. يعيش الصهاينة بأمان مهما حملوا من سلاح.. وفي الوقت نفسه جندت بريطانيا قوة من اليهود تحت اسم حرس المستعمرات، متسلحين بأفضل الأسلحة الفردية، كما سمحوا لليهود المدنيين بحمل المسدسات.

أما من حيث تعويض الفلسطينيين فإني أعتقد أن ما تدعو إليه بريطانيا مجرد مناورة لا أكثر.. ولا يمكن أن تقدم عليه، لاقتناعها بما فعلته في فلسطين أيام الانتداب.. وإن أيدت ذلك فمن قبيل إحراجها لا أكثر..

- **متى عدت إلى أرض الوطن، وكيف انضممت إلى الحرس الوطني؟**

■ بعد استقالتي تم اختياري من قبل وجهاء مدينة إربد بأن أعمل نائب قائد المقاومة الشعبية العميد محمد توفيق الروسان، والتي تشكلت تطوعا للمساهمة بالدفاع عن المدينة إذا ما وقع عدوان عليها.. وضمت اللجنة عددا من الأطباء والمحامين وبعض الضباط المتقاعدين..

اتصل بي وباثنين من الضباط المتقاعدين مندوب منظمة فتح في معسكر اللاجئين الفلسطينيين شمالي مدينة إربد، وحاولت وزملائي تقديم ما تعلمناه لخدمة القضية..



في سوق الأحد بجيزان



في سامطة بجيزان

إلا أننا كنا في واد والآخرون في واد آخر.. وأحسست بريبة..!! وتشاورت مع زميلي عودة ضويحي هبيكان الشمري.. وقلت له.. لماذا لا نذهب إلى الرياض ونعرض خدماتنا على الأمير عبدالله بن عبدالعزيز رئيس الحرس الوطني.. واتفقنا على ذلك..

وفي الرياض استقبلنا الزملاء الذين سبقونا إلى هناك.. ونفرٌ من أبناء الجوف العاملين فيها.. وقدمنا أوراقنا إلى سمو الأمير عبدالله الذي وافق عليها،، ووقع كل منا عقد العمل.. وقد عينت مديرا للعمليات والخطط.. ومن ثم استعدت جنسيتي، وجندت برتبة عقيد ركن، وكان ذلك عام١٣٩٣هـ. واستمريت بالعمل إلى نهاية العام ١٤٠٢هـ، حيث أحلت على التقاعد برتبة لواء ركن.

- **ماذا بقي من معاشي اللواء والضابط في الجيش العربي والحرس الوطني تاليا؟**

■ بقي منه الكثير.. فما أزال أعيش بعقلية ونفسية

الملازم الطموح الذي وقف يوما ما على الخطوط الأمامية.. أعمل بإتقان وحماس، وأتمتع بذاكرة جيدة ولله الحمد.. أفكر في كتابة مذكراتي إن سمحت لي الظروف، وأطال الله في عمري.

- **جاءت مؤلفاتك بعد انتهاء مشوارك الطويل في العمل العسكري.. ما سر ذلك؟! أهو الفراغ واستغلاله في البحث والعطاء.. أم المخزون المكدس داخلك فوجد ضالته في الخروج إلى الضوء؟!**

■ حاولت الكتابة منذ عام ١٩٥٦م إلا أن انشغالي بالعمل حال دون ذلك.. ولدي مخزون كبير للكتابة فيه لتوعية الأجيال، وتحديد الهدف والعمل على تحقيقه.

- **بدأت مؤلفاتك بكتاب «أوراق جوفية» التاريخي، ثم انتقلت إلى الحكايات الشعبية في «عصاميون» و«حدائق الجوف» ثم قفزت إلى السياسة في كتاب «الغزو الأميركي للعالم العربي» وصولا إلى «خطوات على الطريق»، ماذا أردت أن تقول من خلال هذه المؤلفات؟ وهل استطعت أن توصل رسالتك إلى الأجيال من خلالها؟**

■ لقد اجتهدت وكتبت على قدر معرفتي التاريخية، ليكون لدى هذا الجيل والأجيال القادمة خلفية عن تاريخ أجدادهم، من خلال «أوراق جوفية» و«عصاميون» و«حدائق الجوف».. أما كتابي



أثناء محاضرة له في النادي الأدبي بالجوف



مع الأستاذ علي الراشد مساعد مدير عام المؤسسة

«الغزو الأمريكي للوطن العربي» فأردت من خلاله تعريف الجيل الصاعد بماذا يخطط لهم.. وأن قدوم الأميركان للعراق مخطط له من قبل..

- **في مطلع كتابك خطوات على الطريق أوردت الآية القرآنية التي جاءت على لسان هود عليه السلام (إني أخاف عليكم عذاب يومٍ عظيم).. وأتبعتها بقولك.. وأنا أخاف عليكم من المستقبل المجهول.. ماذا أردت بهذه العبارة.. وأي خوف تعنيه؟!!**

■ أردت بها أن نتعلم من أخطائنا.. والخوف من ما هو حاصل في فلسطين وبلاد عربية وإسلامية أخرى، والذي يعد تمهيدا لما يريد أعداؤنا تحقيقه.

- **هل توقف معاشي الذوقان عن التأليف أم أن هناك مشاريع أخرى على الطريق؟!**

■ لم ولن أتوقف عن التأليف.. ولي مؤلف تحت الطبع بعنوان (شاهد عيان على ذلك الزمان ١٩٤٦ -١٩٤٨م).

- **كيف ترون دور الأجهزة الثقافية بالمنطقة مثل النادي الأدبي وجمعية الثقافة والفنون؟**

■ إنني هنا أشكر القائمين على هاتين المؤسستين.. وما أريده فقط من المحاضرين ألا يتكلموا عن المشاكل فقط دون طرح الحلول المناسبة لها... فنحن في أمسّ الحاجة إلى

ثورة ثقافية تربوية حتى يعرف الجيل القادم الخطأ من الصواب..

- **أنت عضو في المجلس الثقافي بمؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية، كيف ترى دور المؤسسة الثقافي؟**

■ أنا فخور بأني عضو في المجلس الثقافي بمؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية، وأشكر القائمين عليها.. وما آمله في ندواتهم ومحاضراتهم المقترحة أن يعالجوا من خلالها بعض مشاكلنا العربية والاجتماعية.. فنحن يا أخي في حالة حرب، وما زلنا نجري وراء أحلام عنترة وغيره..!!

- **كيف ترى مستوى التعليم؟ وما هي أبرز مشاكله؟ وما هي أسباب ضعف مخرجات التعليم لدينا؟**

■ يا ليتنا استفدنا من التجربة الهندية في التعليم في عهد الاستقلال عن التاج البريطاني.. وأود القول:

أ - إن مستوى التعليم ضعيف.. فلا يصل إلى الهدف المنشود منه.

ب - من أبرز مشاكل التعليم ضعف المعلم أمام الطالب.. خاصة وأنه يؤدي عملا وظيفيا لا عملا مهنيا يخدم الأبناء ويرقى بهم.

ج - تحديد الغاية من التدريس والعمل على تحقيقها.

د- أرى أن الموجهين لا يقومون بواجبهم كما ينبغي.. فالموجه يُستقبل على باب المدرسة بحرارة، ويودع بمثل ما استقبل به، وكأنه ضيف عزيز نازل على هذه المؤسسة.. والحديث عن هذا الموضوع طويل.. والإصلاح يجيء من فوق..!!

- **يرى الكثير هنا أن منطقة الجوف لم تنل حظها من المشاريع التنموية كسائر مناطق المملكة. ما تعليقك على هذه الرؤية.. وإلى ماذا يعزو معاشي ذلك؟**

■ لا أريد مشاريعا يبنيها غيرنا ويعمل فيها.. أريد مشاريعا يعمل بها أبناء البلد.. مشاريع تشغيلية اقتصادية، يعمل بها أبناؤنا وبناتنا.. كمصانع للنسيج.. وتعليب الخضار والفاكهة.. ومشاغل خاصة بالخياطة والتريكو.. إلخ.. والطريق طويل..!!



- **كيف ترى مستقبل منطقة الجوف؟**

■ ما لم نعالج ما نشكو منه أنت وأنا.. فلا حاضر ولا مستقبل يرجى لنا..!!



بعض مؤلفاته

حوار مع

ناصر محمود عطا الله[1]

■ حاوره محمد زيتون**



شاعر وصحفي فلسطيني، احترقت أنامله كما قلبه بغصة الوجود السيزيفي، الذي هو كل حظ الإنسان من الحياة في فلسطين. فأولع صدره بيقين الأمل والحب، وتشرنق في سماء الشعر بوداعة كأي أريج طيب.

إلتقيته بصدفة الشعر، فكان التعارف وكانت البداية صيف ٢٠٠٦م، حين كان القصف جار في سماء غزة، وكان خط الاتصال ينقطع ثم يعاود.. قبل أن يمتد القصف إلى جنوب لبنان..

هذا الحوار الذي يشرئب ككل أعناق المقاومة، في أوضاع الاستثناء. يجسد فهما خاصا للوطن والأرض والشعر والحب.. والحياة. إذ لم ينطفئ قط بريق الأمل في عتمة هذا الليل الذي نصبت خيمته أيادي العدوان، ولم تختفِ عبارات التفاؤل قط من معجم الشاعر، ما يجعل الواحد يقترب بالفعل، كي يعرف أي طينة من الرجال هؤلاء المرابطون في وجه الغاصب في أرض فلسطين، سيما والقصف ما يزال يتجدد.

- **الشعب الفلسطيني، شعب الجبارين كما يقول الراحل ياسر عرفات، أجدني مرغما على البدء من هنا، أي من القضية. فكيف هو الوضع في الأرض المحتلة؟ وكيف هو حال المبدع بشكل عام في وضع الاستثناء هذا؟**

■ الفلسطينيون ما قبل النكبة، كأي شعب مارس الحياة بطريقة المطر والحدائق المشتاقة، كان الحب على الطرقات وتحت النوافذ وفي خيوط الملابس، والصباحات تستقبل المساءات بأنهار الود والتحنان، لم يكن البرتقال غريبا يقف في مكان ليس مكانه، بل كان حارس الشهوة وصاحب العطية، وكذا كان القمر، والأحلام كالأيام ترص كالقطن في الوسائد، وأما ريح الغرباء وسوطهم الغليظ.. فبدل شعبا طبيعيا بشعب استثنائي، بشعب

يضحي بالابتسامة لحين كسر السوط، شعب يقف في وجه الريح التي تجتاحه على مدار الثانية ولا تكسره، إنه شعب يقف منذ السنين الغابرة، مؤجلا كل سعادته لحين الوصول الى بقعة الوطن الكاملة.

وعن الإبداع، فهو كالنهر لا ينقطع عن ساق الأميرة، روافده وإن كانت مؤلمة.. إلا أنها متفائلة في غد ينتظرنا عند الصبح.

- **سافرت القضية في مسارها الخاص زمنا ليس باليسير حتى الآن، والفاعلون في مسارها أطراف كثر، إذا كان العرب طرفا أولا بوصفهم أصحاب القضية، فما هو انطباعك الخاص تجاه ما يتعارفون على تسميته بمجهودات السلام؟ وكيف تقيم دور أدبائهم ومثقفيهم في هذا الشأن؟ وما الفرق في رأيك بين التطبيع والسلام؟**

■ النار على رأس التل، والأهل متفرقون عنها، كلهم يرى شررها، ولكن ليس كلهم يكتوي بها، وإن جمعتهم على رأيهم بها، جمعوك على جواب واحد، وهو أنها ظالمة.

وأما السلام، فمن يكرهه مخبول بلا شك، فهو هدية الله إلى عباده ونعمته، ولكن لا أجد فيمن يحتل أرض غيره، ويقيم مملكته بعظام شعب أعزل أنه طالب سلام، ولكننا نتعايش معه على قاعدة المفروض المنبوذ لا على قاعدة الرضا به من ضعفنا وقوته.

وأما الفرق بين التطبيع والسلام، فهو شاسع، فالسلام تعايش وتبادل واختلاط أمان، وتجاوب يومي في التعاطي، له صدقه المتين وجسوره القوية، بعيدا عن التزييف والإجبار والتلوين، والتطبيع مصنفات مدخلة لتطبيقها جزئيا على معينات لتغيير وضعها إلى معكوسها، بدعوى التوافق ولجم المسافة بين نقيضين، كجمع النار والماء في غربال.

- **وقع اختيارك على العمل في مهنة الصحافة، ومن ثم الاكتواء بنار المتاعب. وإضافة إلى نار الإبداع، تفضل الصمود في أرض الوطن، نار على نار على نار، ما يجعل وجودك مفتوحا على كل الاحتمالات، كما كل المبدعين الصامدين إلى حدود الآن: ما السر في هذا الشموخ؟**

■ لأنها فلسطين، منارة الروح صاحبة الجلالة التي اغسل ساقها بماء العين، وأطوف بها السبع المقدسة في النهار، وأكدسها حلما لا تنازل عنه عند كل ليل.

هي ذات الرحم أمي، وذات الشموخ أبي، وصلتي بسروة حضنت الظل واسكنت طيري منازلها العالية، وإن كنت ولدها فلن أكون ناكرا لحليبها النازل روحي بصفاء، مع كل جرح ينزف من يدها.

- **ولدت في دمشق وأنت فلسطيني، وتقيم الآن في يافا، والأكثر من ذلك ولدت في عام ٦٧م الذي يوافق في الوعي العربي عام النكسة.. وأول منجزك الشعري هو: «هل يكفي الورد؟» لماذا هذا السؤال؟ ولماذا الورد تحديداً؟**

■ نعم أنا فلسطيني ولدت في دمشق، وأسكن اليوم غزة، وليس يافا وإن كانت جذوري يافاوية، عابرة واحدة اخذتني إليها كانت حياتي التي وجدتني أبكيها.

تسلقت جدران بيتنا الذي ولد فيه أبي، ولم أجد قبر جدي عند التلة، وفتشت عن رسائل أمي إلى والدي قبل العرس لكي اخفيها عن قصاصي الآثر، ولكني وجدت أضرحة كثيرة

لعشاق الحياة في يافا. وعن تاريخ مولدي.. فهو قدر تحداني وقبلته، وأرفض النكبة ومعها النكسة، لأنني موجود في حضن بلدي اليوم، ومازلت فوق التراب، وإن استبدلت المصطلحات بالمأساة، فأتجرعها ولا أستسلم لها.

وديواني في السؤال.. وليس السؤال في الديوان، هل يكفي الورد والإسرائيلي يشهر سيفه ليل نهار في وجهي؟

- **متى هزمك الشعر أول مرة، وكيف كانت بداياتك فوق حلبته؟**

■ لا أذكر لحظة المخاض، ربما طفولتي القاسية ردمت انتباهي للشعر، والضوء كان في أواخر العشرينيات من عمري، لحظة ارتطامي بالشعر، انشق جدار صمتي على ضجيج اللغة، وصدقت مسيري حتى وجدتني صاحب ديوان، وآخر في الطريق، وثالث ينتظر الجمع.

- **ديوانك الثاني تحت الطبع، قلت لي إن عنوانه هو «عتبات» هلا قربتنا من مضمونه؟ وأوجه الاختلاف والائتلاف بينه وبين سابقه؟**

■ نعم.. التجربة اختلفت، فالأول دفعه الإرباك المقلق، لأنه الشرارة، وأما الثاني فأكثر تشبعا في اللغة ومرونة في التصوير، لا أغبن الأول، فهو البداية.. ولكنني أتمنى من الثاني أن يعطي عني عناوين أكثر وضوحا، فالشعر يكسر المرايا دوما من أجل التفرد بالأصل.

- **بين أعمدة الشعر وهواجسه التي تسكننا نلملم لنا أحيانا بعض القش، لنقيم ملجأنا الخاص، هروبا من واقع ما، حتى أن هناك من يتنكر لكل قضية خارج محيط « الأنا»، ويرفض كل اقتران بين اسمه والقضية الوطنية أو المجتمعية.. ويدعي أن الذات هي قضيته الأولى والأخيرة: فما هو رأيك في هذا الأمر؟**

■ لست متسلقا جبال الوطنية والقضايا الكبرى لخدمة الآنا، فلذا أدفع بالذات دفعا مرضيا من أجل وطني وهمومه، ولا أنكر على «أنايا» مسارها الطبيعي في التعبير عنها، هنا لي قلب يحب الحياة، وهنا لي عين ترى الجمال، ولي ليل هو كوخ أحلامي، وكل هذا «أنايا» المسئولة عنه. ومادامت «أنايا» سابحة في داخلي، وأنا ابن قضيتي، فلا تكون «أنايا» إن لم تكتب بأظافرها مأساتي، كيف أشرد من جلدي؟

- **«الصباح الفلسطينية» هي الجريدة التي تعمل بها ككاتب صحفي، و«ملتقى شعراء العرب» هو الموقع الالكتروني الذي أسسته، وأنت الآن تشرف عليه، كيف تقيم تجربتك في هذا الباب؟ ولماذا هذا الإصرار على المحلي/ الجريدة والقومي/ شعراء العرب، في نفس الآن؟**

■ لأنني أرى من عين واسعة، وأمامي أزهار وطيور، رغم جرحي النازف، أبتسم لكي يراني أخي البعيد ويطمئن للحياة، فوجدتني في الداخل الفلسطيني ناقلا الفرح إليه من الخارج العربي، ليسكن الجريح ويتفاءل بالغد، وكذلك نقلت الابتسامة الخجولة المدماة إلى القريب العربي.. ليشد ساعده.. ويستقر قلبه على محبتي، وأقول له: لا لن أتنازل عن وطن أزرع فيه قصائدي وتحصدها مشاعرك طيبا يا أخي.

- **هل تعتقد أن الذاكرة ما زالت أمينة في واقع**

الحركة الشعرية العربية الآن؟ أم أن آفة النسيان والتجاوز نخرت الكيان الشعري، وطوحت بمنجزه في الهواء؟

■ الذاكرة قط شرس، لا تعرف كيف ومن أين ومتى يهاجمك، والشعر حارسه وعصاه، ولا أميل للحظة بأن القط انحرق في بركة النار (العولمة)، ولا أتخيل القط من غير حارسه وعصاه.

• **كيف تنظر إلى واقع التجربة الشعرية العربية؟ وكيف تقارب مستقبلها، من خلال تجربتك وما تطلع عليه من تجارب الآخرين؟**

■ هذه الجدلية مؤلمة لي، وعندي النص يُعَرف على صاحبه، ولكن لا يحكم عليه بالمطلق، فالزمن والتجربة عاملان مهمان في نتاج كل شاعر، ولا أطلب من شجيرة زرعت بالأمس أن تعصر لي حباتها في الغد، وفي عموم الفوضى التعريفية لشعر العرب اليوم أقف بخجل وحيرة، ولكن لا أقترب إلى منطقة محرمة على النثر والحداثة، ومباحة للتراث من عامودي وقافية، فلا مناطق تحتكر لدي، مادامت اللغة العربية هي التراب الواحد للمناطق جميعها، ولا أجيد التصنيف، ولا أغرق في التهم، فبين الألف والياء فهمي وذوقي وسكن روحي.

• **ماذا تعني هذه الأشياء بالنسبة إليك:**

• **الأم؟**

■ الحياة حتى بعد موتها.

• **الوطن؟**

■ سرير أحلامي وقميص النور الذي يرتديني فأكون الضياء.

• **الذاكرة؟**

■ أنا حيٌّ.

• **الوردة الحمراء؟**

■ شفاه تحب وتغضب.

• **جسد طفل مثقوب بالرصاص؟**

■ باب يطل على نقيضين نار أشعلها ظالم لتغتال الحياة، وتحدٍ سامٍ يكشف عن التشبث والموت عشقا، حياةً خالدة لفرح خالد.

• **طفلة صغيرة تبتسم؟**

■ الغد.

• **قصيدة أتت في غير موعدها ثم لم تراودك بعد؟**

■ حبيبتي التي جاءت ولم أحضر لموعدها، حزن يشق الصدر ولا يدميه.

• **ما هو السؤال الذي تعتقد أنني لم أسألك إياه؟**

■ كيف أحب أن أكون؟

• **وما هو جوابك عليه؟**

■ كما تحب أن تراني كل عين، وتسمعني كل أذن، ويقبلني كل قلب.

---

* ولد في دمشق سنة ١٩٦٧ويقيم في غزة، وهو محرر الصباح الأدبي في جريدة الصباح الفلسطينية، وهو عضو اتحاد الكتاب الفلسطينيين، عضو نقابة الصحفيين الفلسطينيين، عضو اتحاد كتاب الانترنت العرب، عضو اتحاد شعراء العالم، من مؤسسي ملتقى غزة للشعراء، ومن مؤسسي ملتقى شعراء العرب (www.gpoets.com).

** كاتب من المغرب.

نمتدح كتاباتهم حتى لا نتهم بالجهل

نقاد كبار ينقلون النص الأجنبي كنص مقدس ودون وعي كاف

الناقد د. جمال نجيب التلاوي

■ محمد الحمامصي*

يعد الناقد د. جمال نجيب التلاوي - أستاذ النقد الأدبي المقارن بكلية الآداب جامعة المنيا - واحدا من أهم نقاد جيل الثمانينيات في مصر، قدم للعديد من أعمال شعراء وروائيي وقصاصي الأجيال الجديدة، واستطاعت أطروحاته وآراؤه أن تثير جدلا واسعا في الوسط النقدي والإبداعي، خاصة كشفه عن ما نقله بعض النقاد الكبار ترجمة ونسبوه إلى أنفسهم، وكذلك الأمر في الشعر. حاصل على درجة الدكتوراه في النقد الإنجليزي المقارن، له العديد من الترجمات الشعرية منها (قصائد للحياة. مختارات من الشعر الصيني المعاصر)، و (أن توجه الشمس) و (استرجاع لإزرا باوند «نقد مترجم») و (فن الحرب لسن تزو)، ومن كتبه النقدية (أغنيات من موسيقى الجنوب) و (المثاقفة.. عبدالصبور وإليوت دراسة حضارية)، وله أكثر من كتاب باللغة الإنجليزية، ونشر دراساته النقدية في المجلات والدوريات المصرية والعربية، كما يكتب د. التلاوي القصة والرواية، من مجموعاته (البحث عن شيء ما)، (والفجر)، وروايات (الخروج على النص)، (تكوينات الدم والتراب).

وفي هذا الحوار نتعرف على مشروعه النقدي ورؤاه للحركة النقدية داخل الجامعة وخارجها، وكذلك وضع الإبداع العربي حاليا.

- **ما العناصر الرئيسة في رؤيتك النقدية والمرتكزات التي بنيت عليها؟**

■ أولا من الصعب تحديد رؤى نقدية محددة، لأنني في تصوراتي النقدية لا أتبع منهجا نقديا بعينه، وإن كنت أتبع اتجاهات نقدية، وأتصور أنه من المشاكل التي يمر بها نقدنا العربي، أن يتبنى ناقد نظرية أو مدرسة بعينها، ويظل مستعبدا لها، لأن هناك نصوصا تستعصي على الاتجاهات، وتستجيب لاتجاهات أخرى، أما المرتكزات الأساسية فهي بالتأكيد التراث العربي أولا، قديمه وحديثه، واتجاهات النقد

العالمية من خلال اللغة الإنجليزية، وأقصد بالإنجليزية النقد الإنجليزي، واتجاهات النقد الأخرى التي أقرأها باللغة الإنجليزية، علي أي حال.. أنا أتصور أن مهمة النقد الأدبي الأساسية هي تأويل النصوص الأدبية، وأتصور أن أي منهج نقدي عليه أن يؤدي إلى تأويل النص الأدبي، ومن ثم ربما تكون التأويلية هي أقرب الاتجاهات النقدية التي أتعامل معها الآن، وربما تتغير هذه الرؤى مستقبلا؛ لكني لا أقصر وجهة نظري على التأويل فقط. أقرأ في كل الاتجاهات، وأفيد كل ما يساعدني في التعامل مع نص أدبي، لأنه - كما ذكرت - هناك بعض النصوص تستجيب لبعض الاتجاهات، ونصوص لا تستجيب لاتجاهات أخرى.

هناك بعض الاتجاهات النقدية من وجهة نظري لا تُعنى على تحليل النصوص الأدبية، وربما هذه واحدة من مشكلات نقدنا العربي المعاصر والآني؛ فمثلا.. معظم اتجاهات نقد ما بعد الحداثة كالتفكيكية والنقد النسائي هي معطيات نظرية أدبية تميل إلى التنظير أكثر منها إلى التطبيق، سواء في معطياتها الأصلية الغربية أو من ينقلها إلى العربية سواء بالترجمة أو التنظير، الدراسات التطبيقية في هذا قليلة، والمتاح منها لا يفضي بنا إلى فهم مقنع للعمل الأدبي، ومن ثم أدخلتنا هذه الاتجاهات ومن نقلوها إلى العربية أو إذا شئنا الدقة نقول معظمهم، لأنه بالتأكيد لم أقرأ كل ما كتب بالعربية نقلا متعسفا، يكتبون ما يمكن أن أسميه ترجمات غير أمينة؛ بمعنى أن ما يكتب من كتب في هذه الاتجاهات على أنه



تأليف في معظمه ليس تأليفا، حتى لكثير من الأسماء التي نحترمها ونقدرها في الساحة العربية، هي كتابات.. عبارة عن مزج بين الترجمة وبين فهم للترجمة، ويقدم هذه على أنه نوع من التأليف، هذه الرؤية تأتي في معظمها غامضة وضبابية، لسببين أولهما أن هذه الاتجاهات أو بعضها مستغلق، وثانيهما أن من يقدم هذه الاتجاهات.. ربما تكون الرؤية غير واضحة بالنسبة لهم، وكثير من منظري هذه الاتجاهات، ومنهم - جاك دريدا، وجمسون - الذين روجوا كثيرا لهذه الاتجاهات راجوا نقد ما بعد الحداثة، هم الآن في العقد الأخير يراجعون أنفسهم، ويعترفون أن النظرية الأدبية وتنظيرات نقد ما بعد الحداثة كان من المفترض - أو عندما تبنوها وطوروها - أن تفضي بنا إلى فهم أفضل للعمل الأدبي، لكنهم يقولون أنها أفضت بهم إلى نفق مظلم، فأصبحت النظرية النقدية الأدبية هي الهدف، وضاع الهدف الأساسي وهو النص الأدبي. هذا في الغرب.. وهم الآن يراجعون أنفسهم بموضوعية وصراحة، ونحن لا نراجع أنفسنا، وإنما ننقل عنهم كثيرا.

- **هل ترى أن هناك اتجاهات أو اتجاها صاحب خصوصية في النقد العربي؟**

■ في حكم تجربتي المتواضعة في القراءة والمتابعة، ليست هناك خصوصية، فكما قلت: كل ناقد يكتب حسب ثقافته، فالذي لديه ثقافة عربية تراثية لا يريد أن يغيرها أو يضيف إليها، والذي لديه ثقافة عربية معاصرة لا يريد أن يغيرها أيضا، والمرتمي في أحضان اتجاه أو نظرية غربية يعبدها ويقدسها لا يريد أن يضيف إليها أو يناقشها أو يتعامل معها. إننا نتعامل بسلبية، ومن ثم لا أرى ثمة تصور لملامح نقد عربي، نضيف إلى ذلك أننا لم نعتد على العمل الجماعي. الاتجاهات والنظريات الغربية تظهر مدارس في الجامعات، والدوائر الأكاديمية تقوم بها مجموعات أو جماعات، نحن لا نعمل في إطار جماعة، وحتى عندما يكون لدينا ناقد؛ مثلا، في سياقنا المعاصر كانت هناك محاولة جادة للدكتور محمد مندور، لكن لم يأت من يكمل هذا السياق، كل واحد يبدأ من الصفر في تجربته الشخصية، وهذه مشكلة أخرى، إننا لا نعمل في إطار سياق جماعي، ولا بد عندما تتشكل نظرية أن يكون هناك سياق جماعي، سواء مجموعة تعمل معا، أو مجموعة يكمل بعضها بعضاً، نحن نفتقر لهذا العمل الجماعي، ليس فقط في النقد، ولكن في كل مناحي الحياة وأولها السياسي، نحن نعمل بشكل مفرد، وكل من يأتي يلغي من قبله، وكما يحدث في السياسة يحدث في النقد.

- **ما تأثير هذه الرؤية على حركة الإبداع العربي؟**

■ لا شك أنها تؤثر على حركة الإبداع، لكن لدينا حركة إبداع في العالم العربي كبيرة جدا، وكما يشكو المبدعون دائما أن النقد لا يتابع الإبداع، علينا ألا نحمل في هذه الجزئية على النقد كثيرا، لأن جزءاً من هذه المشكلة هو عدم وجود منافذ نشر كافية، فإذا كان هناك نقاد يريدون المتابعة.. فالمنافذ محدودة جدا جدا، ومن ثم هذه مشكلة أخرى أمام المبدع.. وأقصد المبدع الحقيقي الذي يضيف ويؤثر، عليه أن تواكبه حركة نقدية أيضا متجددة، تناقشه وتختلف أو تتفق معه، وتجادله.. وربما تفتح له آفاقا. ولكن الغالب الأعم ليس كذلك، فالدراسات النقدية التطبيقية في معظمها غارقة في الغموض كما سبق الذكر، غارقة في الاقتباس من كتابات السابقين، غارقة في الاقتباس من الكتابات النظرية، والمعطى التطبيقي قليل جدا في معظم الدراسات التطبيقية، وفي الوقت نفسه لا تفتح أفقا جديدا أمام المبدع إلا ما ندر، هي عملية تابعة للمبدع وليست سابقة ومبشرة له، صحيح أن النقد طبيعي أن يكون تابعا للإبداع أو تاليا له، لكن عليه أن يجادل الإبداع – كما كان يقول «ألن تيت» – بتوتر، أي يجعل علاقة متوترة، لكي تشحذ المبدع لعمل جديد، هذا الغموض في الحركة النقدية ليس غموضا، ويمكن أن نسميه فوضى في الحالة الإبداعية، أصبحنا – من كثرة الأعمال الإبداعية وقلة المتابعات النقدية وعدم وضوح ملامح رؤية نقدية محددة – لا نستطيع التمييز بين عمل جيد وآخر، ولا تنسَ أن لدينا في العالم العربي عيبا مؤثراً جداً، وهو الانتماءات الشللية، هذه الشللية قد تكون أيديولوجية

أو مصالح، أو قوميات عنصرية، أيا كانت، فيمكن لناقد أو مجموعة نقاد أن يساندوا كاتبا بعينه، أو مجموعة كتاب بعينهم، سواء أجادوا أم لم يجيدوا، وهناك مبدعون ينبغي أن يظلوا مهمشين دائما سواء أجادوا أم لم يجيدوا؛ هذه مشكلة أخرى موجودة في الحياة الثقافية في العالم العربي، ومن ثم يصعب تحديد وضع محدد لوضع الحالة الإبداعية في العالم العربي، لكن هناك توهجًا وهناك غزارة في الإبداع، لكن ليست هناك المقاييس التي تميز بين الجيد وغير الجيد، أو أن تشجع الموهوب سواء المبتدئ أو المتمرس، أو أن توقف من لا يضيف شيئا، أقصد عدم الوضوح في الحركة النقدية أشاع فوضى في مشهد الإبداع العربي.

- **يرى بعض الأدباء تراجعا لقصيدة التفعيلة يتمثل في كونها عاطلة عن الإتيان بجديد يؤكد قدرتها على الابتكار والتطور؟**

■ اسمح لي، فأنا أختلف معهم في ذلك، وأقول إنه ليس هناك تراجع لأي شكل من الأشكال الشعرية، قصيدة التفعيلة موجودة وقصيدة النثر موجودة والقصيدة العمودية موجودة، وأتصور أن المعارك التي تقوم بسبب الأشكال العربية، يصنعها نفر من كل اتجاه، لمحاولة نفي الآخر ولجذب الأضواء تجاهه، الحقيقي أن يكتب كل بالشكل والاتجاه اللذين يريدهما، المهم أن تكتب في إطار الشكل الذي تختاره بما هو مختلف عن الآخر وبما يضيف جديدا.

- **إذا ما يحدث لدينا هو نوع من الصراع بين أشخاص وليس بين أشكال؟**

■ أتفق معك في هذا، وأتصور أنه أحد عيوب المشهد الثقافي العربي، نحن نضيع وقتا كبيرا في محاولة محاربتنا لبعضنا بعضاً؛ مبدعين ونقاد ومثقفين. ومن الأفضل أن ننتقل إلى المعارك الأدبية، أن نتحاور ونتصارع ونختلف أشكالا واتجاهات ومدارس؛ فنضيف ونحذف ونتحاور، لكن نتحاور كما ذكرت كأشخاص، ونحاول نفي بعضنا بعضاً حتى في داخل الاتجاه الشعري الواحد. وأنا لا أريد أن أستثير الأصدقاء الذين بدأوا مع بعضهم في تجربة السبعينيات، وما كانوا يسمون أنفسهم مجموعة إضاءة.. أين هم الآن من بعضهم بعضاً؟ وكيف يتحدثون الآن عن بعضهم بعضاً؟ وكيف ينفي بعض منهم الآخر، وكيف يوجهون الاتهام لبعضهم بعضاً؟ مع أن ظهورهم ارتبط بوجودهم كمجموعة في مقابل تيارات أخرى، بعد أن تواجدوا على الساحة، الآن هم لا يختلفون مع الاتجاهات الأخرى بقدر ما يتجهون مع بعضهم بعضاً؟ هذا نمط من أنماط الصراع الذي تحول من الصراع من أجل الشكل الشعري، ومن أجل المنجز الشعري إلى صراع شخوص وضد مصالح شخصية لن تفيد القصيدة العربية.

- **هل تقصد أن مرجعية قصيدة النثر كما يردد البعض أجنبية أو كما يرى البعض أنها مترجمة؟**

■ ربما يكون هذا هو القصد، وربما يكون هذا هو الواقع في الحقيقة، نحن لا ننفي أن شعراء النثر هم مبدعون، ويضيفون، لكن عندما نتحدث عن الإبداع، أي إبداع نضيف، ليست كل كتابة إبداع، أقصد الإبداع الحقيقي الذي يضيف ويختلف عن الآخرين، كم ديوان

قصيدة نثر قد أضاف إضافة حقيقية، وكم شاعر قصيدة نثر أضاف إضافة حقيقية؟ هناك جهود ومواهب فردية ربما نلمحها في قصائد في ديوان أو في دواوين لحركة شعر قصيدة النثر، لكن ليست هناك ملامح كاملة نستطيع أن نقول هذه مصرية خالصة، أو حتى عربية خالصة، دون أن ننظر لمثال ما تلتف حوله وتأخذ منه هذه التجارب. ولا أتصور ولا آمل أن يكون ذلك محبطا لشعراء قصيدة النثر، ولكن ربما يكون هذا تحفيزا لهم.

- **هل ترى أن شعراء السبعينيات قد استطاعوا تحريك المشهد الشعري للأمام؟**

■ هم استطاعوا حقيقية أن يحركوا المشهد الشعري، ليس الآن وإنما في حقبة الثمانينيات، لأن شعراء السبعينيات ظهروا في الثمانينيات والتسعينيات عندما ظهرت إبداعاتهم. هم بالفعل استطاعوا كما يقول السيد فاروق حسني وزير الثقافة أن يصنعوا ضجيجا ثقافيا، هم صنعوا ضجيجا حول أنفسهم، ولفتوا الأنظار سواء من أتّفِقُ معهم أو أختلِف، وأنا كنت وما أزال أحيي ذلك كثيرا، وأتصور أنهم لو لم يفعلوا ذلك، ولولا أنهم في معظم تجاربهم كانوا يكتبون حتى تنظيراتهم لأنفسهم ويكتبون نقدا عن أنفسهم ويقدمون بعضهم بعضاً لما استطاعوا أن يوجدوا لأنفسهم هذه المساحة على خارطة الشعر العربي المعاصر؛ لكني لا أستطيع القول إن هذه الحركة إلى الأمام أم لا؟ هم استطاعوا أن يلفتوا الأنظار واستطاعوا أن يقدموا جديدا وأن يكسروا المعتاد التقليدي في ذلك الوقت، لكن نلاحظ أنهم فعلوا ذلك عندما كانوا يعملون مع بعضهم كجماعة أو جماعات، ولا أتصور أن نفوذهم ووجودهم الآن بقدر وجودهم في فترة الثمانينيات التي بدأوا فيها يزدهرون، لأنهم الآن يعملون فرادى، وربما يعملون ضد بعضهم بعضاً، أو ضد الآخرين، أو الآخرين ضدهم؛ لكنهم عندما بدأوا كحركة وجماعة لفتوا الأنظار إليهم، وأنا أتصور أن هذا يدعونا إلى أن ننظر إلى حركات الشعر على الأقل في التراث الإنجليزي والأمريكي الذي أقرأ فيه، وأجد أن الحركة التي أثرت بالفعل هي التي بدأت في شكل جماعات، وليس في شكل فردي، أو أفراد توالى عليها أفراد وأكملوا المسيرة، هناك من يرى اتجاها.. لكن ليس هناك من يصنع اتجاها بمفرده، كل حركات الشعر فيما أتصور.. العالمية كانت كذلك، وشعراء السبعينيات عندما كانوا كذلك كانوا يقدمون ويلفتون النظر ويغيرون في مسيرة الشعر، هم الآن أصبحوا شعراء مثل كل الشعراء.

- **بماذا تعلل الزحف الروائي الحالي وهل هو دليل على ازدهار الرواية حقا؟**

■ أولا ليس هناك زحف روائي في مقابل تراجع أجناس أدبية أخرى، فهناك زحف شعري أيضا، وهناك زحف في القصة القصيرة ربما أكثر من الرواية والشعر، وهناك زحف في المسرح أيضا، لكن أي نوع من الزحف.

أستطيع أن أتحدث عن مجمل الإنجاز الروائي هذا.. هل هو للأمام أو للوراء، أنا أتصور مثلا أن هناك حركة في المسرح، لكن لا أتصور أن حركة المسرح حركة مزدهرة ومتقدمة، أقصد أن هناك زحفا، أي أن هناك كما كبيرا من الأعمال المسرحية أيضا، كما أن هناك كما للأعمال الروائية، لكنها ليست

ملفتة للنظر، لأنه ليس هناك إضافة حقيقية في العشرين عاما الأخيرة، على سبيل المثال للإنجاز المسرحي، لكن في الرواية مع هذا الكم الكبير لا بد أن تأخذ منه أيضا نسبة كبيرة من الإنجازات الجيدة، ليس كل الإنجاز الروائي في صالح الرواية.. لكن فيه كثير من الأعمال الجيدة، وربما أتصور أن هناك إنجازا في الرواية العربية ولا يرتبط ذلك بحصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل؛ فحصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل لفت أنظار العالم إلى الرواية العربية، فقد أوجد لها مساحة في الأدب العالمي؛ وربما يعرف بعض القراء أنه بعد ترجمة أعمال كثيرة لمحفوظ، أثر محفوظ في الكثير من الكتاب الغربيين، وأنه أصبح لاسم محفوظ اشتقاق ووصف كما هو موجود لشكسبير مثلا، فنقول شكسبيريا الدراما، فهناك محفوظ نوفيل، موجودة في دوائر المعارف والدراسات الأكاديمية والنقدية العالمية.. على الأقل باللغة الإنجليزية التي أعرفها.

هذا ربما يكون قد لفت النظر إلى الرواية، هل هذا أثر على الروائيين أن يشعروا أن محفوظ الذي حصل على نوبل قد فتح الطريق لأن تزدهر الرواية؟ أنا لست أدري.. لكني أستطيع القول إن الرواية بالفعل في حالة ازدهار، ولا أكرر - بعد ذلك - ما يقوله البعض أن هذا زمن الرواية أو ليس زمن الرواية، هذا زمن كل الأجناس الأدبية، ولكن الرواية في حالة ازدهار كما أن الشعر في حالة ازدهار بدرجة أقل، لكني أرى أن المسرح في حالة تراجع.. سواء المسرح النثري أو المسرح الشعري، مسرح العرض المسرحي أو حتى المسرح المكتوب. لست أدري هل مهرجان المسرح التجريبي المفروض علينا له دور في انتكاسة حركة المسرح، ربما يرى بعضنا ذلك، وربما أنا أيضا أتفق معهم، ماذا أضاف لنا هذا المهرجان الذي تعدى خمسة عشر عاما في مسيرة المسرح، في حين أنه ليس هناك مهرجان للشعر، ومهرجان الشعر على المستوى العالمي تقيمه مصر كما تفعل في المسرح، ليست هناك حركة ترجمة لمنجز الروايات العالمية أو الدواوين الشعرية عالميا سنويا، كما تفعل أكاديمية الفنون في ترجمة (٣٠) أو (٤٠) كتابا سنويا مع مهرجان المسرح التجريبي عن أحدث اتجاهات المسرح التجريبي في العالم.

إنني أتساءل معك هل أثرت كل هذه الكتب المترجمة وهذا المسرح في تغيير الذائقة المسرحية، أو حتى التأثير على انتشار حركة المسرح، نحن نتحدث عن ازدهار رواية، ربما نكتشف أنه ليست المؤسسات الثقافية هي التي تستطيع أن تساعد فن دون آخر، ربما الذوق العام يتجه للرواية، أو ربما وجود الفضائيات بهذا الشكل، والمساحات الكثيرة المعروضة للدراما، دعت البعض أو الكثيرين لكتابة الرواية، لأنها هي المصدر الأساسي للتحويل للدراما التليفزيونية، أنا لا أعرف إجابة يقينية، لكني أحاول أن أفهم معك ومع القراء؛ لكني على أية حال أتصور أن لدينا منجزاً راقياً ومهماً في الرواية، سواء لكتاب راسخين أو لكتاب جدد نقرأهم كل يوم.

* كاتب من مصر.

أثر الوسائل التعليمية
في العملية التربوية

■ د. محمد عامر البلخي*

التعلّم عملية أساسية في الحياة؛ فنحن نتعلم من المهد إلى اللحد، قال تعالى: ﴿الرحمن (١) علّم القرآن (٢) خلق الإنسان (٣) علّمه البيان (٤)﴾ سورة الرحمن (الآيات من ١ - ٤).

ما هو التعلّم؟

إنه تعديل في سلوك الفرد عن طريق الخبرة والممارسة. والتعلم ليس من طبيعة المعلمين وحدهم؛ فالأب معلم، وصاحب العمل معلم، وكل إنسان في مجال عمله معلم.

إن التفجر المعرفي الذي يشهده هذا العصر أصبح يتضاعف بعد انتشار شبكات المعلومات الحاسوبية، ما يلقي على التربية مسؤوليات كبيرة في إعداد المتعلمين؛ بما يساعدهم على مواكبة هذا التفجر والتطور التقني السريع، وضرورة التكيف مع متطلبات العصر ومواجهة تحدياته، بالأساليب والوسائل الملائمة.

لقد أصبحت الوسائل التعليمية منتشرة من حولنا، وأصبح وجودها أكثر رؤية في المستقبل القريب.

إن التطور التقني المتسارع، وما أحدثه من تغيرات متلاحقة، فرض على التربية ضرورة استيعاب هذه التغيرات، وتسخيرها لمصلحة الفرد والمجتمع، ولذلك يفترض في النظام التربوي أن يسهم في هذا التغيير التقني.

وبيّن هندرسون (Henderson) معنى التغيير في عملية التعليم، بأنه لا يمكن التنبؤ بإمكانية الناس على التغيير من دون أن يتعلموا معنى التغيير؛ وما التغييرات التي يمكن أن تحسّن التعليم، إنها تفاعل الطالب باستخدام الوسائل التعليمية. (Henderson, 1993,17).

لقد تغير دور التربية مع ظهور التقدم الصناعي والتقني، فلم تعد مهمة المتعلم النظر إلى الأحداث والتعرف عليها فحسب، بل أن يبحث عن العلل التي تفسر وقوعها وتتحكم بها.

لذا، ينبغي ألا تنحصر مهمة المدرسة الحديثة في تلقين المعلومات، وحشوها وصبّها في أذهان المتعلمين، وإنما ينبغي الاهتمام بتكوين عقلية المتعلم وتعويده كيف يتعلم.

لذلك بدأ اهتمام المربين في الحث على استخدام الوسائل التعليمية والتقنيات الحديثة في المدارس، للانتقال بالتعليم من صورته التقليدية إلى التعليم الفعّال.

وقد أشار القرآن الكريم إلى بيان أهمية الوسيلة الحسية في عملية التعلم، وهذا ما نجده في قصة ابني آدم، وذلك بقوله عز وجل:

﴿فبعث الله غراباً يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه﴾ (سورة المائدة الآية ٣١)

وفي قصة موسى مع فرعون، وذلك بقوله تعالى: ﴿فألقى عصاه فإذا هي ثعبان مبين﴾ (سورة الأعراف الآية ١٠٧).

وفي قوله جلّ وعلا: ﴿فألقى موسى عصاه فإذا هي تلقف ما يأفكون﴾ (سورة الشعراء الآية ٤٥)

والآيات الكريمة كثيرة في هذا المجال.

وتبدو فاعلية الوسائل التعليمية بأنواعها السمعية والبصرية والسمعية البصرية في استخدامها الشامل في المواد الدراسية، لما تتصف به هذه الوسائل من مزايا لا تتوافر في التدريس بالطريقة التقليدية، إذ يمكن لهذه الوسائل والتقنيات الحديثة تقديم المحتوى التعليمي بأسلوب مشوّق ومثير للانتباه، ما يؤدي إلى احتفاظ المتعلم بالمعلومات في ذاكرته لفترة أطول، مما لو تلقاها بأسلوب التلقين.

وقد أشار غالبريث (Galbreath) إلى أن الأفراد يتذكرون ٢٠ ٪ مما يسمعون، و٤٠ ٪ مما يرون ويسمعون معاً، و٧٥ ٪ مما يرون ويسمعون ويعملون معاً (Galbreath, 1992, 28)

وإضافة إلى ما سبق ذكره عن أهمية الوسائل التعليمية، فإنها تجعل الخبرات التعليمية أكثر فاعلية، وتقدم أساساً مادياً للإدراك الحسّي، إذ تخفّف من الألفاظ التي يجد الطالب صعوبة في فهم معناها، كما تساعد المدرس على تنويع أساليب التعلم نتيجة استخدامه للوسائل المتنوعة.

ولكي تؤدي الوسيلة التعليمية دورها في العملية التربوية بشكل فعّال، لا بد من مراعاة مجموعة من النقاط أهمها:

- أن يتم اختيار الوسيلة بحيث تتناسب مع أهداف الدرس.
- أن تكون واضحة بالنسبة للطلاب، وصحيحة علمياً.
- أن تكون ملائمة لمستوى الطلاب العقلي والزمني.
- أن يتناسب عرض الوسيلة مع الموقف التعليمي أثناء الحصة، حتى لا تفقد عنصر الإثارة والتشويق.
- أن تخدم غرضاً واحداً، بحيث تكون بعيدة عن اكتظاظ المعلومات، فقد تشتت الوسيلة انتباه الطلاب إذا تضمّنت مادة تعليمية غزيرة، أكثر مما هو مطلوب.
- أن يجرّب المدرس الوسيلة قبل استخدامها للتأكد من صلاحيتها.

وأخيراً، ينبغي ألاّ ننظر إلى الوسائل التعليمية على أنها أدوات إضافية لعملية التعلم، وإنما هي مكوّن من مكونات المنهج، وجزء أساسي منه، فهي تتكامل مع أهداف الدرس، ومحتواه، وطرق التدريس وأساليب التقويم، بحيث تتحقق في النهاية فاعلية العملية التعليمية.

المراجع:

- القرآن الكريم.

Galbreath, J; 1992: Education Video Production, Educational-Technology, October.

Henderson, R. E; 1993: the Rocky But Exciting Road to Restructuring, The Education Digest, Vol. (58), No. (6), February.

* كلية التربية - جامعة الجوف.

الطّفــل وَالكتَــاب

■ علاء الدين حسن*

القراءة في عالمنا المعاصر، أهم وسيلة من وسائل التواصل؛ ذلك أنها تُعِدُّ الإنسان للحياة المؤثرة المتجددة، وقد سُئل المفكر الفرنسي المعروف «فولتير»: من سيقود البشر؟ فأجاب: الذين يعرفون كيف يقرؤون ويكتبون.

ويوماً بعد يوم.. تتزايد أهمية القراءة في عالم يشهد التقدم التكنولوجي والتفجر المعرفي، ويكاد يحتل فيه الكمبيوتر والإنترنت مكان الصدارة.

القراءة لها الدور الأهم في تنمية الفكر الإنساني، وإغناء الوجدان، واكتشاف ما هو جديد ومتجدد، وملء أوقات الفراغ بما يفيد ويُستفاد منه؛ كما أن للكلمة المكتوبة ميزة الدوام والمداومة، وهذا ما لا نجده في الكلمة المسموعة، وقد قال المتنبي من قديم:.. وخير جليس في الحياة كتاب.

في الكتاب يبحث الإنسان عن معنى ذاته، وعندما رأى المعري الحياة جحيماً؛ كتب « رسالة الغفران»، وعندما رأى «ديورانت «العالم بحراً عميقا؛ كتب «قصة الفلسفة»، وكتب «قصة الحضارة».. فيما تخيَّل أفلاطون جمهورية مثالية، أما الغزالي، فأراد الإنقاذ من الضلال.. الجميع كتب، ونحن نقرأ ونكتب.. الكتب هي العالم.. هي الحياة.. هي وجهنا الآخر في المرآة.. هي فسحة أمل، وقد قال شاعرنا:

ما أضيق العيش لولا فسحة الأملِ

ومعروف أن تنزيل الذكر الحكيم بدأ بكلمة: [اقرأ]، والقراءة تبدأ مع الطفولة،

والكتب التي نقدمها للأطفال، ينبغي أن تنبئ عن جوهر أدبي أصيل، وتزود الأطفال بطريقة مباشرة للمعرفة، وتضم الأشياء الجميلة القابلة للإدراك بشكل تلقائي، ويرى المربون أن المكتبة المدرسية بالنسبة للطفل أمرٌ غاية في الأهمية، فعلى المكتبة المدرسية يتوقف صلاح العمل التربوي؛ ومن أهدافها أن يجد التلميذ فيها ما ييسر له الفهم الأوسع والأدق للمواد التعليمية المقررة، وأن يجد في القصص المتنوعة ما يقدم له معرفة عميقة ذات صلة وثقى بالبيئة والأحداث المحيطة، وانتقاء الكتب بما يتوافق مع النمو اللغوي..

هذا، وتنمي المكتبة المدرسية ميول الأطفال، وتعمق لديهم حب القراءة؛ فتتوطد صلة الصداقة بين الطرفين. وتستطيع المكتبة المدرسية أن تغدو مركز إشعاع حضاري ثقافي بما تقتنيه من كتب مفيدة.

ولا يُظَن أن محاولة اكتشاف طبيعة وتأثيرات التفاعل بين الأطفال وكتبهم المفضلة مهمة سهلة.. وقد توصل بحث - تمَّ مؤخراً ودرس استجابات الأطفال للمطالعة بعمق - إلى نتيجة فحواها: إذا سمح للطفل أن يختار ماذا يريد أن يقرأ، وسمح له بالاستجابة لما يقرأ دون توجيه؛ فإن طبيعة هذه الاستجابة تكون ذاتية شخصية، ولن تكون موضوعية، أي أن الطفل يشعر بها بإحساسه دونما تفكير بها. إذاً، فالأمر يتطلب قدراً كبيراً من التفكير والتأمل.

ويمكننا القول: إنَّ الأطفال الصغار لا يحبّون بشكل عام الغموض في الأدب الخاص بهم.. كما لا يرغبون في مناقشة أي تفاصيل دقيقة، وإنما يرغبون في تأييد الأحكام الأخلاقية السريعة المبنية على أفعال عاطفية مباشرة.

ومن أهم العادات التي يكتسبها التلميذ:

أ. التزام الهدوء وتقدير مشاعر الآخرين وتفادي إزعاجهم.

ب. بث روح التعاون والعمل الجماعي عن طريق الأبحاث الجماعية.

ت. غرس الأمانة والإخلاص، واحترام حقوق الآخرين وحب النظام وحب الكتاب وإدراك أهميته.

ث. تعويد التلاميذ على استغلال وقت الفراغ الاستغلال الأمثل.

التصور النموذجي لمكتبة مدرسية

حتى تكون المكتبة المدرسية مكتبة حقيقية، ونموذجية، وفعالة.. لا بد أن يتوافر فيها:

- قاعة خاصة بالمطالعة، وفيها حاملة لخزانة الفهرس، مع وجود صندوق الإعارة، وحامل للمجلات، والكتب، إضافة إلى صناديق خاصة بالسجلات، وأخرى خاصة ببطاقات التلاميذ.
- قاعة خاصة بالكتب، مزودة برفوف تصنف عليها الكتب وفق فهارس خاصة.
- إيجاد آليات، وأدوات عمل مثل: (أصدقاء المكتبة، والجريدة الجدارية، والتربية التشكيلية).
- طريقة التسجيل بالكتب: (رقم الترتيب - رقم التسجيل - تاريخ التسجيل - عنوان الكتاب - المؤلف المترجم - دار النشر - تاريخ النشر - عدد الأجزاء - رقم التصنيف - الملاحظات..).

إسهامات المكتبة في ثقافة الطفل

تسهم كل من المكتبات العامة والمدرسية،

بشكل مباشر في ثقافة الطفل، من خلال جملة المناشط التي يتم إعدادها لهذا الغرض، إلا أن مكتبات الأطفال التي قد تكون ملحقة بالمكتبات العامة، أو منفصلة عنها، أكثر إسهاماً وتأثيراً على ثقافة الأطفال، من خلال تحقيقها للأهداف السابقة، بواسطة مجموعة من البرامج والأنشطة. ويمكن تحديد إسهامات المكتبة في مجموعة من النقاط، منها:

١- تعدد المواد وتنوعها، فمن خلالها تستطيع المكتبة إتاحة مصادر قرائية متنوعة للأطفال في مراحل مختلفة من أعمارهم؛ خاصة المرحلة الأولى التي تعد من أهم المراحل المؤدية إلى غرس عادة القراءة في نفوسهم، ما يساعد على إيجاد المواطن الواعي المستنير؛ إذ يتم توطيد الصلة بين الطفل ومواد القراءة وفي مقدمتها الكتاب.

٢- تنمية الثقافة الذاتية: يساعد التردد المتكرر على المكتبة، وتأصل عادة القراءة على ترسيخ التعلم الذاتي، وتهيئة الأطفال لاكتساب الثقافة الذاتية المستقلة، والوصول إلى مفاتيح المعرفة بأنفسهم.

٣ - إنَّ استخدام الطفل للمكتبة في سن مبكرة يجعله أكثر استخداما وتردداً عليها في المستقبل، فتزداد ثقافته، وتنمو حصيلته العلمية، ويصبح أكثر قدرة على الفهم والتحصيل. كما يساعد ذلك على استخدامه للأنواع الأخرى من المكتبات - مثل المكتبات الجامعية- في شبابه وجميع أطوار حياته المقبلة. وقد أشار أحد المكتبيين إلى الجوانب الإيجابية للاستخدام المبكر للمكتبة العامة من قبل الأطفال، بقوله: إن القراءات العامة في المكتبة العامة من جانب الناشئ والمراهق، تجعل التعليم الجامعي أكثر فائدة وأكثر نضجا، كما أن اعتياده التردد عليها، يجعل الأثر النهائي للقراءات أبعد وأكثر استمراراً بعد تخرجه، وخاصة إذا ظلت المكتبة في متناوله، وإذا استمرت البيئة تيسر له حصوله على الكتب التي يريدها.

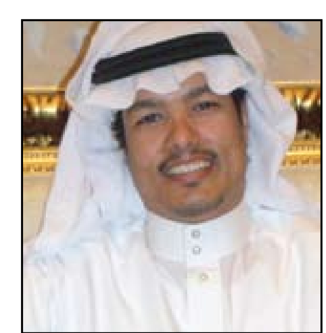
* كاتب من سوريا.

دور التعليم في ترسيخ مفهوم المواطنة

■ د. جميل بن موسى الحميد*

في الغالب، لا يستحضر الإنسان قيمة بعض المبادئ دون أن يعايشها، وتصير إحدى الرواسخ الأيدلوجية التي توجه سلوكه. ونحن المسلمون جمع الله لنا في ديننا العظيم كل المبادئ والقيم الجامعة المانعة، وبلغة المنطق التي لا تدع مجالاً للفرد أن يخرج عن الأطر الشرعية التي حددها الله.. إلا من خلال موجهات سلوكية، وإرادة جانحة، استقت روافدها من قنوات غير شرعية.

وضربت المدرسة النبوية الشريفة أروع الأمثلة في تجسيد كل المبادئ والقيم الأخلاقية التي تحفظ للإنسان كرامته التي كفلها الله له، قبل وجود القوانين الوضعية التي يتشدق بها الآخرون، ثم لا يتورعون في اختراقها في معظم الأحيان.



ويأتي مفهوم المواطنة في طليعة القيم والمبادئ الأخلاقية التي ينبغي أن تتوافر في أي مجتمع؛ لأنها تعد الصبغة الإنسانية له، فهي جزء من إنسانية الإنسان تتجاوز في الواقع مفاهيم الحق والواجب.

إن مفهوم المواطنة من المفاهيم التي أثارت جدلًا كبيرًا، لارتباطها بكثير من العلوم الإنسانية مثل: علم الاجتماع وعلم النفس، والتربية، والتاريخ والجغرافيا.. إلخ، فبات كل علم يراها من زاوية محددة.

فقد ذكر ابن منظور في معجمه «لسان العرب»: أن المواطنة منسوبة إلى الوطن، وهو المنزل الذي يقيم فيه الإنسان، وجمعه أوطان، ويقال وطن بالمكان وأوطن به؛ أي أقام فيه، وأوطنه.. أي اتخذه وطناً، وأوطن فلان أرض كذا.. أي اتخذها محلاً ومسكناً يقيم فيه.

وبالرجوع إلى الموسوعة العربية العالمية، نجدها تعرف المواطنة بأنها «اصطلاح يشير إلى الانتماء إلى أمة أو وطن». وتم تعريفها في قاموس علم الاجتماع على أنها مكانة أو علاقة اجتماعية تقوم بين فرد طبيعي ومجتمع سياسي.

إن المواطنة تربى بالمعايشة، وقد ذكر غاندي أن المواطنة مثل الديمقراطية، لكي

تعيش يجب أن تعاش. وهذا يعني أن المواطنة تربى كما يربى الطفل الصغير في قنوات التربية المختلفة التي يمر بها الإنسان طوال حياته، بدءًا من الأسرة، ومرورًا بجميع روافد الفكر في المجتمع التي يكون لها دور تربوي مباشر أو غير مباشر.

وتأتي المؤسسات التعليمية النظامية كالمدرسة والجامعة، في طليعة قنوات التربية المنوطة بتنمية المواطنة، وينبغي ألا يقتصر دور هذه المؤسسات على التركيز على الجوانب المعرفية فقط، بل يتعداها إلى تنمية المواطنة من خلال ممارستها بشكل حيوي في بيئة التعلم، إما في مواقف واقعية أو أخرى محاكية للواقع. وينمى مفهوم المواطنة بكل أبعادها:

١- البعد المعرفي الثقافي: تمثل المعرفة عنصرًا أساسيًا مهمًا لتنشئة المواطن الصالح من أجل البناء الذاتي لكيانه، وإكسابه القدرة على التعايش مع المجتمع، مع ضمان حق الاستمتاع بحياته الخاصة، في ظل المحافظة على حقوق الآخرين، والالتزام بالمعايير القيمية والأخلاقية، التي تحددها ضوابط القيم في المجتمع كالدين والعادات والأعراف السائدة.

٢- البعد المهاراتي: ويقصد به المهارات الفكرية، مثل: إكساب المواطن مهارات التفكير الناقد، والتحليل، والحل السريع للمشكلات التي قد تواجهه.. وغيرها، فالمواطن الذي يتمتع بهذه المهارات، يستطيع تمييز الأمور ووضعها في نصابها الحقيقي، كما أنه يكون أكثر عقلانية ومنطقية فيما يقول أو يفعل.

٣- البعد الاجتماعي: ويقصد به القدرة على التكيف الإيجابي، والتعايش مع الآخرين في جو ينأى به عن الصراعات المختلفة.

٤- البعد الانتمائي: الاعتراف بالهوية، والشعور بالمسؤولية، وغرس روح الانتماء للمجتمع والوطن.

٥- البعد الديني: ويعني غرس القيم الدينية مثل: العدالة، والمساواة، واحترام الآخرين، وعدم التمييز ضد الدين أو العرق أو الجنس أو اللون، والتسامح والحرية والشورى، والديمقراطية.

وتستطيع أنظمة التعليم ترسيخ هذه المبادئ، من خلال توظيف وتفعيل دور جميع عناصر المؤسسة التعليمية لخدمة هذا الهدف؛ فعلى سبيل المثال.. توجه الأنشطة المختلفة، مثل: الأنشطة الفنية والرياضية وغيرها، إلى تجاوز الأهداف التقليدية لها، مثل اكتشاف المواهب والنهوض بها إلى تعليم الحياة المجتمعية، وإدراك الحقوق والواجبات، ومفهوم العمل في فريق، واحترام القانون والمشاركة في صناعة القرار، ومحاسبة النفس قبل محاسبة الآخرين؛ لأن معظم الأنشطة التعليمية إن لم تكن واقعية تخدم المجتمع، فهي تحاكي الواقع، وفي كلا الاتجاهين، يمكن توظيفها لتنمية مفهوم المواطنة بشكل عملي.

كما يمكن الاستفادة من استخدام بعض الإستراتيجيات التدريسية في تنمية هذا المفهوم، مثل: إستراتيجيات لعب الورق، والمحاكاة، وحل المشكلات، وغيرها ممَّ يستطيع المعلم من خلال استخدامها في التدريس، تطبيق مبادئ المواطنة والتأكيد على بعض خصائصها بشكل غير مباشر، عن طريق محاكاة الواقع بمواقف تمثيلية هادفة.

وهذا يستدعي من القائمين على شؤون التعليم إعادة النظر في كثير من الأمور، لتفعيل دوره في ترسيخ هذا المفهوم بشكل أفضل.

---

* عميد شؤون المكتبات - جامعة الجوف.

اللهجات العربية في منطقة الجوف

■ د. عبدالناصر محمود عيسى*

لا شك أن وجود اللغة المشتركة واللهجات المحلية في اللغات الحية، أمر تحتمه الضرورة الاجتماعية، وما تقتضيه من تفاوت مستوى الاستعمال وحاجاته، تبعا لحاجة الناطقين أنفسهم لاستخدام اللغة في المواقف العامة أو الراقية، أو في مواقف الحياة العادية والخاصة بالبيئة المحلية. وهذا الأمر كالمجمع عليه بين اللغويين المحدثين، وإن تفاوتت جهودهم في بيان الظروف التي تؤدي إلى وجود كل من هذين المستويين. ولذلك يرى «دي سوسير» أن لكل لغة لهجاتها، وهي في العادة متفرقة ومختلفة، ومن ثم يصعب الفصل بين اللغة المشتركة أو الفصحى وبين اللهجات، فكلاهما يسير مع الآخر جنبا إلى جنب(1).

واللغة ما هي إلا عادات صوتية، تؤديها أعضاء النطق بصورة يتوارثها الخلف عن السلف، غير أن تلك الأعضاء، لا تؤدي تلك العادات بصورة واحدة في كل مرة، وإن بدا التطور الصوتي بين لغة السلف والخلف بطيئا في بعض الأحيان.

وبالتالي، فاللهجة عبارة عن مجموعة من الصفات اللغوية التي تنتمي إلى بيئة معينة. ويشترك في هذه الصفات جميع أفراد تلك البيئة، وبيئة اللهجة جزء من بيئة أوسع وأشمل، تضم عدة لهجات لكل منها خصائصها، وتلك البيئة الشاملة هي اللغة.

فالعلاقة بين اللغة واللهجة هي علاقة

الأصل بالفرع أو علاقة العام بالخاص[٢].

ولقد نمت دراسة اللهجات بالجامعات الأوربية خلال القرنين الماضيين، وأُسِّست لها في الجامعات الراقية فروع خاصة بدراستها، تعنى بشرحها، وتحليل خصائصها، وتسجيل نماذج منها، تسجيلا صوتيا يبقى على مر العصور.

وخطت دراسة اللهجات العربية خطوات متقدمة على أيدي المبعوثين العرب، الذين سافروا طلبا لدراسة علم اللغة العام في الجامعات الأوربية، ومن هؤلاء الدكتور إبراهيم أنيس الذي حصل على درجة الدكتوراه من جامعة لندن برسالته المعنونة بـ«في لهجة القاهرة».

والدكتور تمام حسان الذي حصل على درجة الماجستير ببحثه في لهجة الكرنك (من أعمال مركز أبي طشت بمحافظة قنا بمصر) من جامعة لندن كذلك، كما حصل على درجة الدكتوراه من الجامعة نفسها ببحثه «لهجة عدن». كما حصل الدكتور عبدالرحمن أيوب على درجتي الماجستير والدكتوراه ببحثيه، الأول في «لهجة الجعفرية» (من أعمال مركز السنطة بمحافظة الغربية بمصر). والثاني في «لهجة النوبة» من جامعة لندن، ونال الدكتور كمال البشر درجة الدكتوراه من الجامعة نفسها، بتقديمه دراسة نحوية في اللهجة اللبنانية. وكل هذه البحوث باللغة الإنجليزية. وباللغة العربية نال الدكتور عبدالعزيز مطر درجة الماجستير ببحثه الذي قدمه إلى كلية دار العلوم- جامعة القاهرة في لهجة البدو في إقليم مريوط بشمالي مصر سنة ١٩٦١م.

وحصل الدكتور عبدالحميد طلب على درجة الدكتوراه، بتقديمه بحثا موضوعه «لهجات الجزيرة وآدابها في السودان» إلى كلية الآداب - جامعة القاهرة سنة ١٩٥٨م. كما حصل الدكتور أحمد علم الدين الجندي على درجة الدكتوراه من كلية الآداب - جامعة القاهرة سنة ١٩٦٥م برسالته المعنونة: بـ«اللهجات العربية في كتب التراث»، وحصل الدكتور عبده الراجحي على درجة الدكتوراه ببحث عنوانه «اللهجات العربية في القراءات القرآنية»، كما حصلت الدكتورة صالحة راشد غنيم على درجة الدكتوراه ببحث عنوانه: «اللهجات في كتاب سيبويه»، كما قدم الدكتور عبدالمنعم سيد عبدالعال بحثا بعنوان «لهجة شمال المغرب - تطوان وما حولها-».

كذلك قدم المستشرقون العديد من البحوث اللغوية تناولوا فيها دراسة اللهجات العربية[٣].

وعند تأسيس مجمع اللغة القاهري أُلِّفَتْ لجنة خاصة به لدراسة اللهجات العربية في مصر وغيرها من البلاد العربية، وكان لأعضائه بحوث قيمة في هذا المجال. وقد أوضح الأستاذ عباس العقاد عضو المجمع أن دراسة اللهجات العربية من أنفع أغراض المجمع في خدمة اللغة الفصحى. كما بيّن الدكتور إبراهيم أنيس أن دراسة اللهجات العربية الحديثة من أهم الأسس التي تعتمد عليها دراسة اللهجات العربية القديمة التي رويت متناثرة في بطون الكتب اللغوية والأدبية، يتخللها الخلط واللبس في كثير من الأحيان.

والسبيل إلى تحقيق روايات هذه اللهجات وتخليصها مما فيها من لبس وخلط، هو دراسة اللهجات العربية الحديثة، فضلا عن أن

هذه اللهجات تكون مرحلة تاريخية من حياتنا الاجتماعية، ودراستها تسجيل لهذه المرحلة بصورة صادقة.

ويجب التنبيه إلى أن دراسة هذه اللهجات لا تعني التشجيع على استعمال اللغة العامية، أو الدعوة إليها على حساب الفصحى، بل إن دراسة هذه اللهجات ما هي إلا تسجيل للمراحل التاريخية التي مرت بها العربية، لمعرفة ما طرأ عليها من تغيير خلال هذه المراحل، والتنبه له. كما أن دراسة هذه اللهجات الحديثة تهدف في أغلب الأحيان إلى التعرف على ما ذكر في بطون الكتب العربية من اللهجات القديمة، ومحاولة فهم هذه اللهجات بصورة أكثر واقعية مما ذكر منها مكتوبا في المصادر القديمة، فليس من سمع بأذنه كمن أخذ عن غيره.

وقد سمعت بأذني العديد من اللهجات العربية التي قرأت عنها في كتب التراث في منطقة الجوف، منذ أن وطأت قدماي هذا المكان، وذلك من خلال الاحتكاك المباشر بأبنائي طلاب قسم اللغة العربية بكلية التربية للبنين بالجوف.

وفي هذه العجالة، أعرض بعضا من اللهجات العربية القديمة التي ما تزال مستمرة على ألسنة القوم كما سمعتها، ومنها ما يسمى عند القدماء بالاستنطاء، وهو إبدال العين من كلمة «أعطى» ومايشتق منها نونا، فيقولون: أنطيني، وأنطيتك وينطي ومنطي.. الخ. بدلا من أعطني وأعطيتك ويعطي ومعطي.

والملفت للانتباه أن الكتب القديمة تنسب هذه اللهجة لقبائل عربية كانت تعيش في جنوب الجزيرة العربية ووسطها، كالأزد وهذيل وقيس وسعد بن بكر والأنصار (الأوس والخزرج)، وغيرهم[٤]. غير أن هذه اللهجة يبدو أنها انتقلت مع أصحابها الذين انتقلوا إلى شمالي الجزيرة العربية، بحسب طبيعة القبائل العربية في التنقل والترحال بحثا عن الماء والكلأ.

وقد حار علماء اللغة المحدثون في تفسير سبب تحول العين إلى نون في هذه الكلمة، مع تباعد مخرج الحرفين، حتى ذهب بعضهم إلى أنها قد تكون منحوتة من الكلمة العربية «أعطى»، والكلمة العبرية «ناتن»، أو الآرامية «نتان»، وذهب الدكتور أنيس إلى أن هذه العين لا تُنطق نونا خالصة، وإنما تتحول إلى صوت أنفمى قريب من النون، ويبدو أنه اعتمد على وصف القدماء لنطق هؤلاء دون أن يسمع بنفسه، وأنا بعد السماع أُثْبِت أن العين تتحول في نطق القوم إلى نون خالصة، وليست حرفا بين العين والنون كما ذكر الدكتور إبراهيم أنيس[٥].

ومن اللهجات القديمة التي ما تزال مستمرة على ألسنة القوم، ما يعرف عن علمائنا القدماء بالكسكسةِ، وهو إبدال الكاف سينا، أو إلحاقها السين. غير أن القدماء ذكروا أن هذا الإبدال مقصور على كاف المخاطبة وحدها، للتمييز بينها وبين كاف المخاطب[٦].

غير أنني سمعت إبدال الكاف سينا أو صوتا مركبا من التاء والسين (تس)، في كلام بعض أهالي هذه المنطقة في كل كاف، وليس كاف المؤنثة وحدها، فهم يقولون: تسذب وفتسر ويبتسي بدلا من تكذب وفكر ويبكي. وهذا يدل على أن سماع القدماء ربما كان ناقصا، أو ربما

يكون هذا الإبدال قد تطور حتى أصبح يعم كل كاف في اللهجات الحديثة.

ومن اللهجات العربية القديمة التي ما تزال مستمرة على ألسنة القوم ما عرف عند القدماء بالعنعنة، وهو إبدال الهمزة عينا، غير أن علماءنا خصوا هذا الإبدال بهمزة أنْ وأنَّ وحدهما، لكنني سمعت هذا الإبدال يحدث في الهمزة في غير أن وأنَّ، فهم يقولون: فلان سعل عليك وأسعلك، وأبدع القيل بدلا من سأل واسألك وأبدأ. وهذا يدلنا على تطور ما ذكره القدماء، بحيث أصبح يعم الهمزة في غير ما ذكروا[٧].

ومن اللهجات القديمة التي ما تزال مستمرة في كلام أهالي هذه المنطقة، ما عرف عند القدماء بالتلتلة، وهو كسر حروف المضارعة بدلا من فتحها أو ضمها، فهم يقولون: فلان يِعمل وِيسوي، وِيقرا وِيكتب وهكذا بكسر حرف المضارعة.

ومن اللهجات القديمة في كلام هؤلاء ما عرف عند القدماء بالقُطعة، وهو حذف أواخر الألفاظ قبل تمامها كقولهم: تحا وتعا ودف ويمش واسقين، بدلا من تحت وتعال ودفع ويمشي واسقيني وغير ذلك.

والغرض من هذا الحذف كما ذكر علماؤنا تخفيف هذه الألفاظ بحذف بعض حروفها. ومن اللهجات القديمة التي لم يسمها القدماء في كلام هؤلاء القوم، إبدال القاف صوتا مركبا من الدال والزاي في قولهم: دزبلة ودزليب واندزلع ونحوها أي: قبلة وقليب وانقلع وهكذا.

ومنها كذلك إبدال الضاد ظاء، والجيم ياء في قولهم: ظحكة وشيرة بدلا من ضحكة وشجرة.

ومنها كذلك التخلص من الهمزة، وخاصة وسط وآخر الألفاظ، والبدء بالساكن، وصوغ اسم المفعول من الأجوف على التمام كقولهم:

مبيوع ومخيوط ومديون، ونحوها، بدلا من مبيع ومخيط ومدين.

وهذه الظواهر اللهجية كلها وردت في كتب التراث عن العرب القدماء، وما تزال مستمرة على ألسنة القوم إلى وقتنا هذا، مع حدوث بعض التطور اللغوي عليها..

وقد تعرض علماؤنا لهذه الخصائص اللهجية وعللوا لها، وفسروها من النواحي اللغوية المختلفة بطرق يصعب استعراضها في هذه العجالة. وبالله التوفيق

---

* الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية - كلية التربية للبنين - جامعة الجوف.

(١) علم اللغة العام ١٢٧.

(٢) في اللهجات العربية ١٦-١٧واللهجات العربية في القراءات القرآنية ٣٧.

(٣) لهجة البدو في إقليم مريوط ١- ٣.

(٤) فصول في فقه العربية ١٢٠.

(٥) في اللهجات العربية ١٠٣- ١٠٥.

(٦) كتب سيبويه ٤/١٩٩.

(٧) في اللهجات العربية ٩٢- ٩٣.

هل تشبه الكلمات كاتبها؟

■ إيمان مرزوق*



كلما قرأت كتابا أو تذوقت عملا فنيا انتابتني زوبعة من الأسئلة التي لا أجد لها جوابا محددا.

هل تشبه الكلمات كاتبها فتكون انعكاسا لصورته؟! هل يكتب الإنسان حقيقة نفسه؟ أم يكتب ما ينبغي أن يكونه؟! هل يجمل نفسه، ويخفي عيوبه متواريا خلف أثواب الأدب والثقافة والفنون؟!

هل ينتصر لنفسه أم ينتصر عليها فيما يقدم!

وهل يكون في الإبداع - بأشكاله - عالما افتراضيا مثاليا نوجده هربا من الواقع وعجزا عن مجابهته؟

خلال عملي في الصحافة.. قابلت الكثيرين من أولئك «المبدعين»، وكنت في كل مرة أتوجس خيفة، وأضع يدي على قلبي قبل أن أتعرف إلى شخصياتهم عن قرب، خوفا من أن أُصدم بهم وتسقط أوراقهم من حساباتي!

فرق كبير بين الصورة التي تعيشها وتفهمها عن المبدع من خلال إبداعه رواية أو قصة أو لوحة أو موسيقى.. وبين الصورة الحقيقية التي قد تخيب ظنك، في كثير من الأحيان؛ فيفقد المبدع مصداقيته لديك! ولهذا كله كنت أتوجس قبل أن ألتقي بأي منهم.

عندما تسقط الأقنعة، وتكون أمام خيارين لا ثالث لهما: إما أن تتحد صورتك الذهنية - التي استوحيتها من خلال العمل الإبداعي الذي تذوقته - عن المبدع مع صورته الحقيقية، فتزداد تأثرا به وإيمانا بما يقدم. أو تُصدم ببعد الواقع عن الصورة التي رسمتها له، أو رسمتها أعماله عنه. وهنا أتساءل هل من المنطق تحييد العمل الإبداعي عن صاحبه؟!

ربما يكون هذا ممكنا، إذا بقيت منفصلا تماما عن ذات «المبدع». ويكون مستحيلا إذا عرفته عن قرب، فلا يمكن لك أبدا فصل العمل عن صاحبه!

وهنا أتساءل مرة أخرى.. كيف يتعامل النقاد مع العمل الفني؟ وإلى أي مدى سيكونون منصفين للعمل إذا عرفوا حقيقة مبدعه إيجابية كانت أو سلبية، وإذا تأثروا بهذه الحقيقة.. فإلى أي مدى تصل موضوعيتهم في التعاطي مع هذا المُنجز؟! وإلى أي حد يمكن للمتلقي أن يغفر هذه الازدواجية! وقد حاولت أن أغفر هذه الازدواجية التي تكون في بعض الأحيان فاضحة! لكني لم أفلح.

فكم من الكُتّاب الذين كانت تستهويني أعمالهم، أصبحتُ غير قادرة على تصديقها أو حتى قراءتها بعد أن عرفت شخوصهم الحقيقية الممسرحة!

ربما كان أجدى بك أن تتعامل مع العمل الإبداعي كشخص بحد ذاته، وبشكل منفصل عن منتِجِه، إذا أردت أن تحتفظ بنكهة العمل ومذاقه الذي ذاب في قلبك، دون أن يعكر صفو هذا المذاق أي شيء.

ولكن هيهات لك ذلك إذا قادك الحظ العاثر لتتعرف على أحد هؤلاء «الممثلين» البارعين!

* كاتبة من الأردن.

ذكريات
في زمن قد يخلو من الابتسامة

■ أمل الشمري*

وتمضي الأيام مرها وحلوها.. ساعاتها ودقائقها وثوانيها؛ لتترك في نفوسنا حلاوة أشهى من العسل، ومرارة أشد من العلقم.. إنها أعمارنا الفانية بفصولها المتتالية.. ربيعها وخريفها. وتتعاقب معها الأجيال جيلا بعد جيل، لتبقى الذكريات.. ذكريات الآباء والأجداد، الذين منحونا الحنان كله، وأفنوا عمرهم في سبيل سعادتنا.. فهل ننسى أولئك الذين رعونا فأحسنوا الرعاية وعلمونا فأجادوا التعليم..؟ إنهم صانعو الحياة التي نعيشها، ولولاهم - بعد الله - لما كنا شيئا، ولما صرنا إلى ما صرنا إليه في هذه الحياة.. ذكرياتهم تعيش في مخيلتي، بل تسبق حديثي عنهم لأحفادهم.. فكم أحنُّ إلى أيامهم المليئة بالعطف والحنان.. حينما كانت أمي تغمرني بعطفها وأبي بكده وعطائه..

ولا أدري إن كنا نملك ما قد أعطوه لنا، لنقدمه لأبنائنا وفلذات أكبادنا.. وهل سيجدون في ذاكرة أحفادهم ما يستحقونه من ذكر وتخليد لعطائهم..

كل ما أخشاه أن يأتي يوم يفتقدون فيه ذكراهم مع جيل بَعُد عنهم ولا يعرف إلا نفسه.. ولم يعد في ذاكرته غير اللهو ووسائله.. وربما الآتي من الأجيال القادمة أعظم، إنه جيل يقدس نفسه وينسى غيره.. ولا غرابه في ذلك، فنحن نعيش زمنا ريما يخلو من الضحكة أو الابتسامة أو تذكر الآخرين.. رحم الله آباءنا وأجدادنا وأسكنهم فسيح جناته.. وجمعنا وإياهم مع النبيين والصديقين والشهداء والصالحين وحسن أولئك رفيقا.

---

* الجوف - سكاكا.

تداعيات الأزمة المالية العالمية على أزمة دبي المالية

■ أ. د. محمود الوادي



بعد أحداث ١١/٩، والتي بدت حينها كارثية على استقطاب الاستثمارات إلى الشرق الأوسط، أعاد المستثمرون العرب ما يقدر بتريليون دولار إلى المنطقة من أمريكا، بعد أن كانت تحت تهديد الحجز. وكانت هذه الأموال السبب الرئيس لبدء الطفرة العقارية، وخصوصا في دبي. وعزز ذلك أمران؛ أولهما، الحرب العراقية عام ٢٠٠٣م، حين بدا أن دبي ستكون الملاذ الآمن في منطقة مضطربة في أعقاب الحرب؛ وثانيهما، زيادة الأعمال التجارية في المنطقة، نتيجة ارتفاع أسعار البترول.

إلا أن دبي أسرفت في مشاريع عقارية كبرى، واقترضت شركاتها الحكومية - وأبرزها شركة دبي العالمية - قروضا أكبر من طاقة الإمارة نفسها، في وقت تشير فيه التقديرات إلى أن الناتج الإجمالي المحلي للإمارة في حدود (٥٠) مليار دولار، وأن الديون المستحقة عليها خاصة عبر دبي العالمية، تتراوح بين (٦٠) و(١٠٠) مليار دولار، وكانت المراهنة على أن تقوم هذه الشركات ببيع الممتلكات والمنتجات العقارية لتسديد الديون، ولاسيما في ظل الإقبال الشديد على شراء العقارات في دبي، وتوقعاتهم بتواصل ارتفاع أسعارها.

وبدأت القصة منذ عامين، حين ضغطت أزمة الرهن العقاري في الولايات المتحدة على فقاعات الاستثمار في أنحاء متفرقة في العالم، من ضمنها بريطانيا، وأنه سرعان ما فجرت تلك الفقاعات الاقتصادية؛ لكن أثرها في انهيار العقار بمناطق أخرى كان بطيئا، واستغرق وقتا أطول حتى ظهر. وما انهيار أكبر الشركات الكورية الجنوبية (شركة دايو) بعد عامين من الأزمة الآسيوية الضخمة - منتصف تسعينيات القرن الماضي- إلا خير دليل على قدرة الأزمات المالية العالمية على إحداث أزمات متعاقبة بعد سنوات من الأزمة الرئيسة.

فأزمة دبي هي أزمة مشابهة بنيوياً لأزمة العقارات في الولايات المتحدة، من حيث المراهنة المالية غير المتوازنة على الاستثمار العقاري. فالتمويل بالاقتراض الذي اتبعته دبي، يعد أحد النماذج الرئيسة للرفع المالي في العمليات الاقتصادية الحديثة. ومن ثم تمثل عملية حكم وقياس المخاطر أهمية قصوى لتحديد نسبة الرفع المالي. وكلما ارتفعت نسبة الرفع المالي، ساعد ذلك على زيادة الأرباح في ظل الظروف الاقتصادية المفضلة، فيما قد يصبح من الأمور المدمرة في بيئة اقتصادية سيئة.

وفي حالة دبي، فان الإنفاق المفرط في العقارات باهظة التكاليف والتمويل من أجل تحقيق

قفزة تنموية فارقة، هيأ بيئة محتملة للمخاطر، وبشكل خاص بعد حدوث الأزمة المالية العالمية، إذ جفت منابع السيولة، وتراجعت شهية المستثمرين للاستثمار في هذين القطاعين، وبدأت بوادر الأزمة التي تواجها دبي، لأن أغلب المشاريع القائمة كانت بحاجة إلى تمويل على المدى القصير. وحاولت الحكومة خلال العام الجاري إيجاد مصادر تمويل دولية لهذه المشاريع، لكنها أخفقت في ذلك. ولم يكن هناك طلب على المنتجات العقارية لهذه الشركات، وأحجمت بنوك العالم عن الإقراض، ولم تستطع حكومة دبي، أو الشركات الحكومية، أن تبيع تلك الأصول، أو تبيع بالحجم المأمول من تلك الأصول.

ويمكن إجمال المشهد وآثاره على النحو الآتي:

١- من الواضح أن الفقاعة التي أنتجت الأزمة، تنطوي على ملابسات مماثلة لما شهدته أسواق العالم الأخرى لجهة الدور الرئيس في المضاربات العقارية والمالية، الذي لعبه حلف من مديري الشركات العقارية والمصارف الأجنبية والمحلية، في تخطي السقوف الطبيعية لقوانين العرض والطلب، كنتيجة للسوق المالية الافتراضية، التي أباحت تسنيد الأسهم والسندات، وتحويلها إلى أوراق مالية للتداول في البورصة. وبقدر ما يطرح ذلك في مواجهة الانهيارات المالية المستجدة أهمية إعادة الهيكلة، يملي تدابير أخرى للحد من تأثير الورم غير الطبيعي، وهذا ما تشير إليه التفاعلات الظاهرة للأزمة، من خلال الدعوة الرسمية للشراكة في تحمل الخسائر التي ترتبها الديون الهالكة، التي ستطرح إعادة تقويم الرساميل في القطاع العقاري بصورة خاصة، وإعادة النظر في قواعد عمل القطاع المالي.

٢- إن «مشكلة ديون دبي ترجع إلى أن جميع المشاريع -التي تم الاستدانة لتنفيذها- تركزت على أنشطة عقارية وسياحية من النوع الفاخر الموجه لذوي الدخول المرتفعة، أي موجهة لطلب مستثمرين يفكرون بالدرجة الأولى في المضاربات».

٣- ما زاد من تفاقم الأمر، أن دبي أعلنت أنها لن تبيع منتجاتها وأصولها بأسعار أقل من السوق، حتى لو اضطرت إلى أن تعلن إفلاسها، فهي تريد أن تبيع الأصول بأسعار محددة من قبلها سابقا، والتي لم يقبل عليها المستثمرون أو الراغبون في الشراء، ومن ثم وقعت المصيبة، وحلت مواعيد السداد، ولم تستطع حكومة دبي التسديد بسبب عدم وجود سيولة كافية.

٤- إن الارتباط الوثيق بين الأزمة الراهنة في دبي، وتفاعلات الأزمة العالمية التي أنتجت حالة من الركود والانكماش، ما تزال فصولها الخانقة مستمرة، خلافا لجميع التقارير التي تحرص حكومات الدول الغربية والمؤسسات المالية العالمية على تعميمها، والتي تتحدث عن تجاوز الأزمة، بينما يؤكد المنظرون الاقتصاديون العكس تماما، ويحذرون من الإفراط في التفاؤل الافتراضي.

٥- لا شك أن تأثير الأزمة سينعكس على الكثيرين في دبي. فهناك – حاليا- آلاف العمال، وخاصة من الآسيويين، عالقين في دبي، لا يستطيعون السفر، وسيزداد عددهم مع توقف العمل في مزيد من المشاريع. كما سيخسر المزيد من الموظفين من الدول الغربية وظائفهم في الإمارة، إضافة إلى تكبد المستثمرين في القطاع العقاري فيها خسائر فادحة، بسبب تراجع أسعار العقارات هناك بشدة.

٦- إن سبب الذعر الذي أصاب المستثمرين والبنوك الأجنبية، مرده إلى احتمال قيام دبي وأبو ظبي، ببيع بعض الممتلكات والأصول الثابتة حول العالم، مما قد يتسبب في انهيار أسعار

العقارات في شتى أنحاء المعمورة، إضافة إلى احتمال وجود أزمات مالية أخرى لم تزل مخفية عن الأنظار.

٧- إن وزن دبي المالي والاقتصادي، هو بالقوة الكافية التي تجعل أزمتها ذات آثار دولية واضحة؛ وإن تململ الأسواق المالية من آسيا حتى الولايات المتحدة نزولا وصعودا، منذ الإعلان عن طلب تأجيل دفع الديون، مؤشر أساسي على هذا التأثير. وهناك أنباء عن تأثر مجمعات صناعية كبيرة، مثل شركتي «بوينغ» و«إيرباص» لصناعة الطائرات، وذلك بعد بدء الاقتصاد الأميركي في النمو، وظهور نسب نمو كبيرة في الاقتصاديات الصاعدة مثل الهند بأكثر من ٧٪؛ فإن الأخبار القادمة من دبي، تؤكد أن هذا الانتعاش الظاهر شديد الهشاشة، ويمكن أن يتبخر بسهولة.

٨- على المدى القصير لا يبدو أن هناك قلقا من أن الأزمة ستكون عميقة، أو دون حلول إنقاذية وطارئة، إذ أنّ إمارة أبو ظبي -الشقيق الأكبر في دولة الإمارات العربية المتحدة- تمتلك أحد أكبر الصناديق السيادية في العالم، وبما يفوق (٦٥٠) مليار دولار، وليس من مصلحتها تراجع موقع دبي، فرغم المشاكل الخاصة بوحدة السياسات المالية داخل دولة الإمارات، فإن إمارة دبي مثلت مصدرا ريعيا مفيدا لجاراتها التي ما تزال تعتمد أساسا على ريع النفط. وحلول الطوارئ التي تستنزف الصناديق السيادية.. ليست بالضرورة مؤشرا على آفاق إيجابية، إذ أنها تعني بالأساس أن هذه الصناديق ستنخرط في النهاية في لعبة تسديد الديون وفوائدها المتراكمة، بما يعرضها للخسارة على المدى الطويل، خاصة إذا تراجع السيل المالي القادم من الريع النفطي- أي المصدر الأساسي لهذه الصناديق - بسبب تراجع أسعار النفط.

٩- من المؤكد أن دولاً عدة، ستتأثر بالأزمة المالية العالمية التي لحقت بالاقتصاد الأمريكي، وانتقلت إلى أوروبا وآسيا، وآخرها في ديسمبر ٢٠٠٩م.. ما حصل في دبي، حيث تحوّلت الأزمة إلى أزمة اقتصادية هبطت فيها معدلات نمو الاقتصاد الأمريكي، وعدد من الاقتصاديات الأوروبية إلى الصفر. ونظراً لأن الاقتصاد العربي جزءٌ من هذا العالم، ومتشابك في علاقات شتى بالاقتصاد الأمريكي والاقتصاديات الأوروبية، فسوف تتأثر بالأزمة بشكل مباشر، وسوف يؤثر تراجع معدلات نمو الاقتصاد العربي على البنوك العربية، وذلك في جانب الطلب على خدماتها بشكل أساس.

١٠- كشفت الدراسة السنوية التي تصنف أهم عشرة مخاطر - والصادرة بالتعاون مع شركة أكسفورد أناليتيكا للاستشارات - أن أهم المخاطر الإستراتيجية التي تواجه الشركات حول العالم في عام ٢٠٠٩م، هي تبعات الصدمات الناتجة عن الأزمة المالية، والتشريعات، وقوانين الالتزام، والركود المتزايد. وتظهر الدراسة ازدياد أهمية مخاطر السمعة، قافزة اثنتي عشرة رتبة لتحتل المرتبة العاشرة، كما دخلت مخاطرة تكرار نموذج الأعمال إلى قائمة المخاطر الإستراتيجية، محتلة المرتبة التاسعة بين التحديات التي تواجهها الشركات في عام ٢٠٠٩م، بينما احتلت مخاطر تبعات الصدمات الناتجة عن الأزمة المالية والركود العالمي، مخاطر التشريعات وقوانين الالتزام التي كانت تحتل قمة هذه التحديات والمخاطر في العام الماضي.

١١- من المعلوم أن النظام الاقتصادي الرأسمالي يقوم على مبادئ عامة؛ كالحرية الاقتصادية المطلقة، وما يتفرع عنها من قضايا تتعلق

بالإنتاج، والاستهلاك، والتداول، والاستثمار، والملكية، والمعاملات المالية المطلقة غير المنضبطة،والإنفاقالاستثماري،والاستهلاكي.. كل ذلك أسهم في نشوء هذه الأزمة، وسيسبب أزمات أخرى؛ فالحرية الاقتصادية المطلقة في المعاملات المالية المطلقة بذرت أساس هذه الأزمة. فقد أعطى القانون الذي صدر عام ١٩٩٩م، والذي سمي قانون (جلاس – ستيجال) الحرية المطلقة للمصارف. وهذا القانون شكل الأرضية القانونية الخصبة التي هيأت لحدوث الأزمة، فمقتضى القانون سمح للشركات المصرفية حرية التعامل في نشاط التأمين والأوراق المالية، كما سمح لها القيام بأعمال المصارف التجارية والاستثمارية، والاستثمار في العقارات والنشاطات المتممة لذلك. فبعد صدور هذا القانون، عكف الموظفون والمستثمرون الذين تنقصهم الخبرة في المؤسسات المالية الكبرى، على ابتكار أدوات ومشتقات مالية متطورة، باستخدام جداول الإكسل وبرامج التحليل المالي، بغية مضاعفة أرباح مؤسساتهم دون النظر إلى المخاطر والآثار الاقتصادية التي يمكن أن تنتج عن هذه الأدوات، ثم تولت آليات السوق المختلة عملها في نشر هذه الأدوات وتعميمها لتُفاقِم من الأزمة وتُعوِلمها. ومن نتائج هذه الحرية المطلقة في التعاملات المالية أيضاً، ما تعج به الأسواق المالية من أنواع المعاملات المشبوهة، التي كان لها دور كبير في نقل الأزمة إلى الأسواق المالية العالمية، من أمثلة؛ عقود المستقبليات، والمشتقات، والخيارات، والبيع بالهامش، والبيع القصير.. إلخ.

١٢- كان أول آثار الأزمة تهاوي عروش مالية كبرى عمرها أكثر من قرن من الزمن، والحلقة الأولى في سلسلة تهاوي هذه المؤسسات الكبرى، كان إفلاس بنك «ليمان بروذرز» وهو رابع أكبر بنك في الولايات المتحدة، تبعه تعثر شركة «ميريل لينش» Merillynch التي خسرت في عام واحد ما قيمته (٢٣) مليار دولار، ثم تتابعت حلقات السلسلة في التفكك واحدة تلو الأخرى، وكان أهمها: «واشنطن ميوتشوال» أحد أكبر مصارف التوفير والقروض في الولايات المتحدة، إضافة إلى «فاني ماي» و«فريدي ماك» المختصتين بتمويل العقارات. وقد بلغت خسائر شركة «فاني ماي»، خلال الربع الأول من عام ٢٠٠٩م، (٢,٢٣) مليار دولار. وقد تعدت الأزمة حدود الولايات المتحدة، لتضرب مؤسسات مالية ضخمة في أوروبا، مثل: مصرف «نورثن روك» للتسليف العقاري في بريطانيا، والذي قامت الحكومة بتأميمه، إضافة إلى بنك «إتش بي أو إس» رابع بنك في بريطانيا من حيث الرسملة، وكان من ضحايا الأزمة أيضاً في بريطانيا بنك «هاليفاكس بنك أوف سكوتلاند» الذي قام بنك «لويدز» البريطاني بشرائه؛ أما خارج بريطانيا فقد ضربت الأزمة العديد من البنوك من أمثلة: شركة «غليتنير» المالية في أيسلندا، وبنك «هيبو ريل إيستيت» في ألمانيا، ناهيك عن الخسائر التي منيت بها مجموعة «سيتي غروب» المصرفية الأمريكية، وبنك «جي بي مورغان تشيس»، لكن الطامة الكبرى كانت في إفلاس أكبر شركة تأمين في الولايات المتحدة الأمريكية والعالم وهي «AIG»، دافعة معها قطاع شركات التأمين في العالم إلى الهبوط، حتى أن سهم هذه الشركة أصبح يتداول عند سعر (٤٦) سنتاً أمريكياً فقط في شهر آذار ٢٠٠٩م، بعد أن فقد أكثر من ٩٠٪ من قيمته.

والحقيقة أن الأزمة ما تزال تطيح بالعديد من المؤسسات المالية، وتُمنّي أخرى بخسائر كبيرة كل يوم، دون أن يتضح لها نهاية. وبلغت خسائر شركة «جنرال موتورز» أكبر شركة للسيارات في العالم في العام ٢٠٠٨م ما قيمته (٣٠,٩) مليار دولار، وبلغت خسائر شركة تويوتا خلال الربع الأول من عام ٢٠٠٩م، (٧) مليار دولار بسبب تراجع مبيعاتها، والتأثر بأزمة السيولة العالمية، وانخفاض الطلب العالمي على السيارات.

١٣- أفرزت الأزمة المالية العالمية أزمة سيولة خانقة، تَولد عنها أزمة ثقة بين المصارف في شتى أنحاء العالم، الأمر الذي أدى إلى انخفاض الإقراض على مستوى العالم بشكل كبير، وقد حاولت المصارف المركزية مواجهة هذا الجفاف في السيولة، وإعادة الثقة إلى النظام المصرفي عن طريق عدة خطوات لا يتسع المجال لذكرها.

وعليه، فإن التوصيات التالية قد تساعد في التخفيض من تلك الآثار:

١- في الوقت الذي يتعافى فيه الاقتصاد العالمي، ما يزال هناك ضعف بالغ. فعلى كل اقتصاد أن يولي أهمية قصوى لإدارة المخاطر، وأن يعمل على تدعيمها، لاسيما في القطاع المالي.

٢- على الشركات الآن أن تطور إدارة المخاطر الداخلية وتحسنها، بالتركيز على الخطط متوسطة المدى، بدلاً من تركيزها على الخطط قصيرة المدى. وقد يتأخر الكثير من القرارات التي اتخذت في عجالة عن اللحاق بركب النمو عندما تتعافى الاقتصاديات العالمية من جديد.

٣- إصلاح آليات العمل في المؤسسات الدولية مثل صندوق النقد الدولي، إلى جانب المؤسسات والهيئات الأخرى، مثل لجنة بازل والاتحاد الدولي لمراقبي التأمين، والهيئة الدولية لأسواق المال.

٤- وضع قوانين صارمة، وقواعد جديدة عالمية معاصرة، تحكم التبادل في الأسواق المالية، بحيث تكون عمليات البيع والشراء معبرة عن احتياجات البائعين والمشترين، وليس كما هو موجود من أجل المضاربة بالمفهوم الاقتصادي.

٥- تشجيع البنوك على تنفيذ استثمارات كبيرة في الصناعة والزراعة، ووجود الرقابة الفعالة على الرهن العقاري، ومنع الإعلانات التي قد تورط الأفراد في زيادة الاستدانة.

٦- تزويد مراكز الأزمة المالية العالمية بالمعلومات الأساسية الدقيقة والسليمة، والحفاظ على استمرار تحديثها في الوقت المناسب، وبشكل يمكّن من إعداد التقديرات حول التحديات والمخاطر والتهديدات المحتملة.

٧- إجراء المزيد من الدراسات المتعلقة بالأبعاد الاقتصادية والاجتماعية للأزمة المالية المعاصرة، ودراسة اتجاهاتها وتداعياتها على حالة الاستقرار في الوطن العربي ونمائه الاقتصادي.

المراجع:

١- حصاد الجمعة الاقتصادي، الجزيرة، تاريخ ٨-٥-٢٠٠٩م.

٢- مؤشرات الأسهم الأمريكية على قناة سي إن بي سي عربية بتاريخ ٣-٣-٢٠٠٩م.

٣- محمد أيمن عزت الميداني، ندوة الثلاثاء الاقتصادية، قراءة في الأزمة الاقتصادية العالمية الراهنة ٣-٣-٢٠٠٩م.

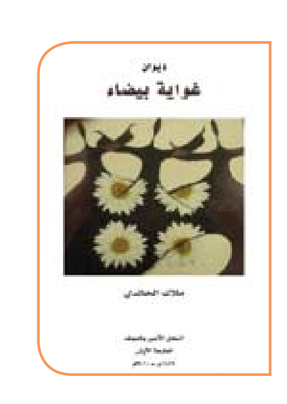
٤- الجزيرة نت، الاقتصاد والأعمال ٢٦-٢-٢٠٠٩م.

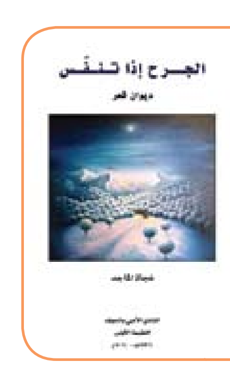
٥- مجلة رؤية، كيف حدثت أزمة دبي، www.royaah. net.

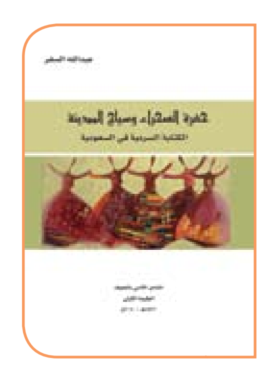
٦- الجزيرة نت، الاقتصاد والأعمال، ٤-١٢-٢٠٠٩م.

* عميد كلية الإقتصاد والعلوم الإدارية - جامعة الزرقاء الخاصة.

إصدارات جديدة للنادي الأدبي بالجوف، تزامنت مع افتتاح معرض الرياض الدولي للكتاب لعام ١٤٣١هـ/ ٢٠١٠م







ديوان غواية بيضاء

ملاك الخالدي

وترمز الشاعرة من خلال هذا العنوان إلى الغربة في المكان التي نبعت من عدم امتزاجية أيدلوجية الذات مع فرضية الامتثال مع مفردات الواقع، وذلك ما حداها لنعت العنوان بالبياض، لما يحمله هذا النعت من رغبة في الخلاص والتحرر من كل شيء يتعارض مع أيدلوجية الذات.

ولعل اختيار البياض في العنوان الرئيس والعناوين أو العتبات الداخلية في الديوان رأت فيه الشاعرة رمزا مرنا مطاطيا يتسع لتحمل المثاليات التي تتآلف معها، وتجد فيه أيضا ملاذا آمنا تهدهد به الآهات الحبيسة.

إن العناوين الداخلية المتمثلة في (جبين البياض - غربة البياض - وطن البياض - تراتيل البياض - حنين البياض - ذاكرة البياض) شكلتها ثنائية الإحساس بالغربة التي تتقاطع مع الرؤية الوطنية، وبذا فإنها تختزل ديوانها الشعري في عبارة مؤداها (معاناة الشاعرة من الاغتراب الذاتي والمكاني المشذر بومضات الأمل).

مقطع من قصيدة «هكذا تموتُ الأزهارُ في مدينتي»

للوَجَعِ في مدينتي حكاية..
باهظةُ الحُزن..
تفاصيلُها تسري في الهشيمِ..
بلا ضوء..
يَتَجرّعونَها من كؤوسهمِ النَّخرةِ..
كأنَّهم أوثان !

الجرح إذا تنفس
نجاة الماجد

وهو أول ديوان للشاعرة نجاة الماجد، وقد جاءت قصائدها في هذا الديوان بمثابة قفزات نوعية جريئة خالفت فيها المفاهيم السائدة من حولها، وأنها تستطيع من خلالها أن ترى كل شيء في عيون كلماتها في أثواب جديدة لم ترها من قبل، فمن المألوف أن تفهم المعاني والدلالات التي تحملها الأبيات، ولكن من الصعب - إن لم يكن مستحيلًا - أن تشم رائحة الكلمات، أو تنتشي بتراكيب عذرية لم يجرؤ على اقتحامها أحد قبل نجاة الماجد.

حفرة الصحراء وسياج المدينة: الكتابة السردية في السعودية
عبدالله السفر

والذي جاء في وقت يعتبر مناسبا للحديث حول الرواية السعودية التي رأى فيها الأستاذ السفر في مقدمته أنه في وقت من الأوقات قيل: إن من أسباب قلة الرواية في السعودية فقدان التجربة الحياتية اليومية والمعيشية المتلوّنة والمطروقة بالساخن والبارد من أحداث.

والآن نكاد نعيد القول، وهنا انتقام الكتابة، بشكل آخر هو الوقوع في «التناسخ»؛ موضوعة واحدة تنتقل من قلم روائية أو روائي إلى آخر، موضوعة مشغولة بالسطوح وباستدرار الفقاعات التي تذهب سريعاً، دون أن تؤثّر أو تترك علامة، ينقل الرواية من مجرد كونها شاهدا ووثيقة، إلى بناء مُحْكَم؛ ممهور بصبغة الفن وحدها. تلك الميزة التي تجعل الرواية شاهدا فنيا يملك حقَّ المكوث في الضمير الثقافي والمسيرة الأدبية.

وبحق يعتبر هذا الكتاب ذا قيمة عالية في نقد ودراسة وتمحيص التجارب السردية والروائية السعودية الحديثة.

الكتاب : قافلة الأحلام.

المؤلف : عبدالستار خليف

الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة



أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، رواية جديدة للروائي المصري (عبدالستار خليف)، تحت عنوان: (قافلة الأحلام). ضمن سلسلة (كتاب الإتحاد) والتي يشرف عليها إتحاد كتّاب مصر.

تدور أحداث الرواية خلال سنوات النكسة، يسرد أحداثها فلاح بسيط، إبراهيم علي البحراوي، لذا تبدو الأحداث من خلال رؤيته هو ووجهة نظره، وتبدو غريبة من وجهة نظر القارئ؛ فلا ترتيب زمني للأحداث، أو تسلسل منطقي، يسرد لنا عن الأحداث الغريبة التي تقع بالبلدة، وفي واقع الأمر، تدور حول مأساة حياته هو بعد رحيله عن بلدته، وحلمه الكبير في حياة أخرى كريمة.. لكنه يفقد كل شيء: ماضيه وحاضره ومستقبله. وسقوط ابنته ذوات ومقتلها في ظروف غامضة.. والفاعل مجهول.

وفي النهاية، يعلن عن عزمه على الرحيل إلى منطقة أبيس الصحراوية البكر، ليبدأ من هناك حياة جديدة..

وتنتهى الرواية والسارد المعتوه لا يتوقف عن الحديث معه..

إنها مغامرة في السرد الروائي، ومحاولة التجديد في الشكل التقليدي..

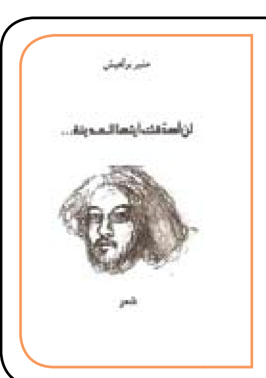
تصل صفحات الرواية إلى (٢١٤) صفحة من القطع العادي. التصميم الداخلي للفنان: صبري عبدالواحد. الغلاف للفنان: عبدالعال.

الجدير بالذكر أنه سبق للكاتب أن أصدر العديد من الروايات منها:

«البحث عن بندقية». أصدرتها الهيئة العامة للكتاب بالقاهرة.

و«المسافرون».. الرواية الفائزة بالجائزة الأولى والميدالية الذهبية بنادي القصة بالقاهرة. أصدرتها دار المعارف. و«رواية غريب بين الديار».. ورواية «أبناء العصير المر».. من إصدارات الهيئة أيضا.

وأحدث إصداراته هي «قافلة الأحلام.. المنكوبة»!!.



الكتاب : لن أصدقك أيتها المدينة.
المؤلف : منير بولعيش.
الناشر : مطبعة سليكي - إخوان بطنجة.

■ **عبدالسلام دخان***

«لن أصدقك أيتها المدينة» هو عنوان العمل الشعري الأول للشاعر المغربي الطنجاوي منير بولعيش، الصادر عن مطبعة سليكي - إخوان بطنجة، بصحبة لوحة فاتنة ومعبرة أبدعها الفنان حمزة حلوي. وتتسم هذه المجموعة المكونة من (٦٦) صفحة من القطع المتوسط، والمقسمة إلى محورين. يضم المحور الأول القصائد التالية: حكمة، نوستالجيا، تعاسة، الرجيم، عولمة، غرق، هكذا إذاً، الكيخوطي، شهادة إثبات، ريح الشرقي، الرافضة، إقامة جبرية، هيراقليطس، ذكرى، نخبك أيها الرجيم.

أما المحور الثاني، فيتكون من القصائد: (الشاعر، مفتاح المدينة، حروب المدينة، لم أكن رائيا كما اليوم، عميل مزدوج، قبلة سوداء، طنجافوبيا، حكاية الأميرة التي لا تبدأ ب...، القصيدة خرجت إلى الشارع). وتعكس هذه العناوين الدالة على طبيعة المتن الشعري تجربة منير بولعيش، المتسمة بالقطع مع الذاكرة الإيقاعية الكلاسيكية القائمة على شعرية السطر الشعري لصالح شعرية التكثيف والإيجاز وقوة الاستعارة، كما يتميز هذا العمل الإبداعي بانفتاحه الواعي على مرجعيات جمالية مختلفة.. جعلت من ديوان «لن أصدقك أيتها المدينة» يتسم بهيمنة مكون المكان، ومحاورته بثقله التاريخي والرمزي والإنساني، بحثا عن الممكن الجمالي عبر لغة قلقة ومشاكسة، تعكس تواجد الشاعر -هنا والآن- في الفضاءات المفتوحة والمغلقة، المعلومة والمجهولة، وعبر قصائد قائمة على الإبدال الدلالي والكتلة والشذرة ما دام الشاعر- الهيبي الأخير- لا يصدق مدينته، بل يصدق قصيدته الأبهى.

«درلاكورو
أيها التعس
أجئت تبحث عن الضوء
في مدينة
كل ما فيها
يهدد بالسواد..»؟!.

الكتاب : التنوع الأحيائي الحيواني في منطقة الجوف من المملكة العربية السعودية.
المؤلف : أ. د. محمد بن خالد السعدون.
الناشر : مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية.
سنة النشر: ١٤٣٠هـ (٢٠٠٩م).



■ **محمد صوانه***

يعد الكتاب ثمرة دراسة علمية ميدانية استمرت نحو عامين، قام بها الباحث المتخصص في علم الحيوان، والمدرس بكلية العلوم بجامعة الملك سعود، أ. د. محمد ابن خالد السعدون. ونفذت الدراسة بتمويل من مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية ضمن برنامج النشر ودعم الأبحاث.

التنوع الأحيائي ثروة الحياة على الأرض، يتكون من مجموع الأنواع النباتية والحيوانية التي خلقها الله سبحانه وتعالى لخدمة الإنسان. ويقدر عدد الأنواع الموجودة بنحو (٥,١٢٥) مليون نوع؛ إلا أن العلماء يرون أن العدد الحقيقي يصل إلى ثلاثين مليون نوع، ولم يتم التعرف بالوصف إلا على (١,٧٠٠,٠٠٠) مليون نوع تقريبا، تمثل ١٠٪ من الأنواع المقدرة.

ويشير المؤلف إلى أن الباحثين اهتموا بالتنوع الأحيائي في الغابات الاستوائية لكثرة النباتات والحيوانات فيها، حيث الظروف البيئية المناسبة. لكن أهمية ذلك التنوع لا تقاس بعدد الأنواع، بل بفائدتها وخدمتها للإنسان. فالبيئة الصحراوية تحمل بين جنباتها آلافاً من الأنواع النباتية والحيوانية ذات الفائدة الطبية للإنسان، ولبعضها فوائد اقتصادية بما تحويه من ألياف وزيوت ونباتات ووقود. وهنالك العديد من مصانع الأدوية التي تستخلص الكثير من الأدوية من حيوانات الصحراء.

والوطن العربي من أكثر بقاع الأرض تنوعاً في أحيائه؛ وعلى الرغم من ذلك الثراء، فإنه لم يحظ بالاهتمام الواجب لتفهم الأخطار التي تحدث بموارده الطبيعية من النباتات والحيوانات البرية إلا منذ عهد قريب. إن رصد النباتات في الوطن العربي أكبر بكثير من رصد الحيوانات البرية، ويختلف ذلك من دولة إلى أخرى؛ وعليه، فإن بعض هذه الدول تحتاج إلى بذل المزيد من الجهود في هذا المجال. وإن توافر شبكة عنكبوتية لتبادل المعلومات بين الدول العربية يعد أمراً

مهماً، وواقع الحال يكشف عن نقص شديد في علماء التصنيف الذين لديهم الخبرة في مجال التنوع الأحيائي.

وتتميز المملكة العربية السعودية بمناخ صحراوي مرتفع الحرارة صيفاً ومنخفض شتاءً، ما جعلها تحوي أنماطاً بيئية عديدة، تضم تنوعاً أحيائيا كبيراً وجديرا بالدراسة والبحث. فهناك نحو (٢٢٤٣) نوعاً من النباتات، و(١٠٠ نوع) من السحالي، و(٥٥ نوعاً) من الثعابين، و(١٠ أنواع) من السلاحف، و(٩ أنواع) من البرمائيات. و(٥٠٠ نوع) من الطيور، و(٨١ نوعاً) من الثدييات. وقد بلغ عدد أسماك المياه العذبة نحو (١٧ نوعاً) أما الحشرات فقد تصل إلى أكثر من (٢٠٠,٠٠٠) نوع.

وقد أثبتت الأبحاث الحديثة أن كثيراً من سموم الثعابين الصحراوية تستخدم في علاج بعض الأمراض. فمثلاً يستخدم سم الكوبرا في علاج الربو الشعبي، والشلل الهزاز (داء باركنسون). كما تستخدم بعض سموم الأفاعي في علاج تجلط الدم، وإذابة الجلطة الدموية، والتحام الأعصاب. ولا شك أن الدراسات المخبرية ستكشف مستقبلا عن الكثير من الأدوية المستخلصة من النباتات والحيوانات الصحراوية.

يعد التنوع الأحيائي إرثا عالميا لا يقدر بثمن، ومع الأسف، فإن النشاطات البشرية تهدده بشكل كبير. إذ أشارت نشرات برامج الأمم المتحدة للبيئة إلى أنه ينقرض يومياً وإلى الأبد من (١٠٠) إلى (٣٠٠) نوع، تدفن معها أسرار العالم الطبيعية التي لم يُكشف النقاب عنها بعد، وتضيع معها إلى الأبد مفاتيح حل كثير من المشاكل الطبية كأمراض السرطان والإيدز وغيرها. ما يؤكد أهمية المحافظة على هذا الإرث العالمي الإستراتيجي؛ وقد عمل المهتمون على اعتماد اتفاقية للمحافظة عليه في قمة الأرض التي عقدت في ريودي جانيرو بالبرازيل عام ١٩٩٢م. وصادقت عليها (١٨٧) دولة.

يتكون الكتاب من سبعة فصول ومقدمة، إضافة إلى ملاحق وتوصيات، توزعت على (٤٥٨) صفحة مقاس ٢٠× ٢٤ سم، ورسم لوحة الغلاف الفنان عمر البدور. وهو يمثل مرجعاً مهماً في تسجيل ودراسة ما تزخر به منطقة الجوف في شمالي المملكة العربية السعودية من مختلف أنواع الحيوانات والطيور والزواحف والحشرات.

خصص المؤلف الفصل الأول مقدمة عامة للكتاب، وفي الفصل الثاني تحدث فيه عن منطقة الدراسة مستعرضاً الأنظمة البيئية الأحيائية في منطقة الجوف، التي تشمل بيئات الكثبان الرملية والأودية الصحراوية والجبلية والبيئات الجبلية والسهلية والرطبة، وبيئات الحرات والحماد، كما استعرض العوامل المناخية السائدة فيها، مستعرضا درجات الحرارة وكميات مياه الأمطار ومعدل الرطوبة. أما الفصل الثالث فخصصه للبيانات الخاصة بالزواحف في منطقة الجوف، بيّن فيه المؤلف أن نتيجة الدراسة تضمنت تسجيل (٣٤) نوعاً من الزواحف يرتبط توزيعها بالغطاء النباتي الذي تتميز به منطقة الجوف.

وخصص الفصل الرابع للثدييات، ويعدها المؤلف من أنجح المجاميع الحيوانية معيشة في المملكة، ويوجد منها في العالم (٩٣) نوعاً منها، ينتشر في المملكة نحو (٧٩) نوعاً برياً؛ منها (٣٩) نوعاً في منطقة الدراسة، تنتمي إلى ست رتب هي: آكلات اللحوم والخفاشيات والقوارض والأرنبيات وآكلات الحشرات ورتبة زوجية الأصابع.

وفي الفصل الخامس تحدث عن تنوع الطيور، إذ سجل الباحث في هذه الدراسة نحو (١٠٥) أنواع من الطيور تنتمي إلى (٣٧) فصيلة من أصل (٦٧) فصيلة مسجلة في السعودية؛ وبلغت أعداد الطيور المهاجرة (٧٣) نوعاً منها الزائرة شتوياً أو عابرة، بينما بلغت عدد الأنواع المقيمة (٣٢) نوعاً؛ منها الغطاسيات والبجعيات واللقلقيات والبلشونات والوزيات والعقابيات والصقريات والزقزاقيات والحماميات والبوميات واللاقدميات والشقراقيات والعصفوريات.

واستعرض المؤلف المفصليات في الفصل السادس. ويعدها من أنجح شعب المملكة الحيوانية نظراً لنجاحها في التكيف مع التغيرات المناخية والبيئية عبر ملايين السنين. وأظهرت الدراسة تسجيل (٩٠) نوعاً منها تتبع ثلاث طوائف هي: العنكبيات ضمت (١٦) نوعاً والحشرات وضمت (٧٣) نوعاً، وطائفة ذوات المائة رجل وضمت نوعاً واحداً. وبما أن منطقة الجوف تعد من سلال الأغذية التي تمد المملكة بالمنتجات الزراعية والحيوانية، فإن التنوع الكبير في الحشرات يؤشر على خطر يهدد الغطاء النباتي والمنتجات الزراعية، ما يؤكد أهمية إيجاد أفضل الوسائل العلمية لمواجهة خطر تلك الحشرات التي تحد من كمية الإنتاج الزراعي وتؤثر على جودته.

وفي الفصل السابع تحدث المؤلف عن المحافظة على الحياة الفطرية، وأبان أهمية الحفاظ على الأنواع المهددة بالانقراض من خلال بناء المحميات الطبيعية، وتوفير الغطاء النباتي المناسب لتكاثر الحيوانات وغذائها. إذ أن كل جيل من حقه الإفادة من خيرات البيئة التي يعيش فيها، لكن دون أن يغمط حق الأجيال من بعده، لذا حرم الإسلام على الإنسان أن يفسد الثروات الطبيعية أو يسيء استغلالها أو يشوهها. وهي مهمة منوطة بالدولة والمواطن على حد سواء.

وفي قائمة التوصيات دعا الباحث إلى التركيز على إنماء الأنواع النباتية والحيوانية النادرة والمهددة بالانقراض من خلال مراكز أبحاث متخصصة، كما دعا إلى تنفيذ مزيد من الأبحاث العلمية الحقلية في مجالات حماية الحياة الفطرية وإنمائها، وكذلك إلى ترشيد استخدام الموارد الفطرية ومنع استنزافها، وإلى تشجيع الأعمال التطوعية في مجال حماية الحياة الفطرية. وتكثيف التوعية البيئية ومنع الصيد في مواسم الهجرة لاعطائها الفرصة للتكاثر.

وختم الكتاب بالمراجع، وملاحق تبين التوزيع الجغرافي للأنواع الحيوانية التي تم تسجيلها خلال هذه الدراسة القيمة، التي تعد سابقة تسجل شرف رعايتها ودعمها مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية.



الكتاب : من سرق منا غزة؟.
المؤلف : أنس أبو سعده.
الناشر : شمس للنشر والإعلام بالقاهرة.

عن مؤسسة شمس للنشر والإعلام بالقاهرة؛ صدر كتاب «من سرق منا غزة؟» للكاتب والباحث الهولندي من أصل فلسطيني «أنس أبو سعده».

يقع الكتاب في (١١٦) صفحة من القطع المتوسط، ويضم (٢٨) مقالاً تتناول الشأن الفلسطيني والعربي، وهم الوطن وقضاياه المصيرية؛ كون غزة ليست همًا فلسطينيًا خاصًا، وإنما باتت معضلة عربية إسلامية ما يزال البحث جاريًا حول كيفية معالجتها.

يقول المؤلف في مقدمة كتابه:

(لا أعتبر كلماتي هذه غير الكلمات، ولا مقالاتي التي أنشرها بشكل دوري في بعض الصحف العربية - الإلكترونية منها أو العادية - ذات صفة خاصة، تُميزها عن غيرها من المقالات التي يكتبها الكثير من الكتاب العرب عامة، والفلسطينيون منهم خاصة.. بل أجد الكثير من مقالاتهم رسائل مهمة، وتجسيدًا واقعيًا للأمة العربية وحالها وقضاياها الكبيرة والمعقدة.. لكن اعتبر مقالاتي - وهذا ما ألمسه من خلال التعليقات والنقاش الذي اقرأ معظمه أو أسمعه من الأصدقاء والمعارف - هو ما تتطرقه هذه المقالات من قضايا أعتبرها ويعتبرها قرّائي قضايا مصيرية وحساسة في الوقت نفسه..

طرقتُ أبوابًا كثيرة كانت دائمًا موصدة، تحتاج لمن يحاول فتحها أو طرقها على الأقل، فتفتح فرصًا للنقاش والحوار لهذه القضايا والأمور التي تمس الإنسان البسيط قبل المهم، وتلامس أمورًا أو قضايا يواجهها الإنسان العربي والفلسطيني بشكل خاص.. كل هذه الأمور والقضايا كان لي على الأقل رأي فيها، إن لم يكن اقتراح بشأنها؛ اقتراح لحل عقدها أو يفتح مجالاً للحوار وللبحث عن حلٍ لها، وهذا ما يكفيني ويسعدني أن أقدمه.. وها أنا أُقْدِمُ على نشر بعض هذه المقالات في كتاب بعنوان «من سرق منا غزة؟» ومن خلال الناشر «مؤسسة شمس للنشر والإعلام»، لعل الحوار يتسع، والفائدة تعم وتشمل مواقع أكثر..).

منتدى الأمير عبدالرحمن السديري للدراسات السعودية - الغاط

(الدورة الثالثة - الغاط)

٢٢-٢٤/١١/١٤٣٠هـ الموافق ١١-١٢/١١/٢٠٠٩م





عُقد في مركز الرحمانية الثقافي التابع لمؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية في محافظة الغاط ضمن برنامجه الثقافي للعام ١٤٣٠/٢٩هـ منتدى الأمير عبدالرحمن ابن أحمد السديري للدراسات السعودية (الدورة الثالثة للعام ٢٠٠٩م) الفترة من ٢٣-٢٤/١١/١٤٣٠هـ الموافق ١١-١٢/١١/٢٠٠٩م، بحضور رئيس مجلس الإدارة الأستاذ فيصل ابن عبدالرحمن بن أحمد السديري، والدكتور زياد بن عبدالرحمن السديري، والدكتور عبدالعزيز بن عبدالرحمن السديري، والدكتور سلمان بن عبدالرحمن السديري، والأستاذ علي بن محمود الراشد، والأستاذ عبدالرحمن إسماعيل الدرعان، وأعضاء الجمعية العامة في المؤسسة.

وكان محور المنتدى: «القضاء السعودي» - الذي نوقش خلال جلستين - شارك في الجلسة الأولى التي أدارها الدكتور إبراهيم بن عبدالرحمن المديميغ، كل من: معالي الشيخ أحمد بن علي سير مباركي (متحدثاً عن التطور التاريخي للقضاء السعودي) والشيخ القاضي يوسف بن عبدالعزيز الفراج (النظام القضائي الجديد)، أما الجلسة الثانية فأدارها الدكتور محمد بن عبدالملك آل الشيخ، وشارك فيها: الدكتور محمد بن عبدالله بن محمد المرزوقي (التحديات التي تواجه النظام القضائي الجديد)، والأستاذ عبدالله بن عوض الحبردي (ما تم تنفيذه من النظام القضائي الجديد وما لم يُنفذ).

حضر المنتدى جمع غفير من أهالي محافظة الغاط، ونقل للقسم النسائي عبر الدائرة التليفزيونية المغلقة، وقد اشتملت فعاليات المنتدى على معرض لإصدارات مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية.